N. S. a. VII n. 1 GENNAIO - GIUGNO 1954

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL' UNIVERSITÀ DI CATANIA

UNIVERSITÀ DI CATANIA
BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
1954

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

Direttore: Prof. QUINTINO CATAUDELLA
Segretario di redazione: Dott. CARMELO MUSUMARRA

SOMMARIO

N. S. a. VII n. 1 — GENNAIO - GIUGNO 1954

STUDI E SAGGI

GIULIO NATALI. Gabriele D'Annunzio e gli scrittori italiani . . Pag. 1

GOFFREDO STIX. Die geistlichen Spiele Max Mells „ 42

GIOACCHINO CAPONETTO. La preistoria dell'autobiografia alfieriana „ 70

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

GINO VINICIO GENTILI. L'iconografia dell'età imperiale nel Museo di Siracusa „ 94

GIUSEPPE AGNELLO. Sculture bizantine della Sicilia (III) . . . „ 104

NOTE E DISCUSSIONI

SALVATORE SANTANGELO. Pro discordo „ 118

NINO TORRISI. I riflessi dello scisma d'Occidente in Sicilia . . „ 129

RECENSIONI

a cura di C. MUSUMARRA, G. NATALI, A. PASTORINO, G. RAYA . „ 138

Direzione e Amministrazione: Biblioteca Facoltà di Lettere, Università degli Studi, Catania - Telefono 14241.

Prezzi e abbonamenti: un fascicolo separato L. 1200; abbonamento annuo L. 2000. Un fascicolo arretrato L. 1500; annata arretrata L. 3000. Estero il doppio. Versamenti sul c/c N. 16/5542 intestato: Biblioteca Facoltà di Lettere, Siculorum Gymnasium - Catania.

GABRIELE D'ANNUNZIO
E GLI SCRITTORI ITALIANI

I. PREAMBOLO. – II. SCRITTORI DEI PRIMI SECOLI. – III. DANTE E IL PETRARCA. – IV. QUATTROCENTO, CINQUECENTO, SEICENTO. – V. SETTECENTO E OTTOCENTO. – VI. IL CARDUCCI E IL PASCOLI. – VII. ALTRI CONTEMPORANEI. MAESTRI E AMICI. – VIII. CONCLUSIONE.

I.

Mi sia lecito dare inizio a questo discorso, che poco avrà di personale, tutto intarsiato di pensieri giudizii capricci dannunziani, proprio con un ricordo personale.

Quando si trattò di dare un successore al Pascoli su la cattedra di Bologna, a un' inchiesta del " Giornale d' Italia „ (13 aprile 1912) io risposi che il maraviglioso ingegno e la maravigliosa dottrina di Gabriele D'Annunzio potevano senza dubbio far di lui un solenne maestro, " difensore e custode – secondo l'ideale carducciano – delle grandi tradizioni nazionali „. Confesso che a questo ideale ho avuto l' ingenuità di rimaner sempre fedele.

Allora mi faceva forza l' ode a Giovanni Pascoli, chiusa del libro di *Alcyone* (1904), nella quale il D' Annunzio poetifica una concezione della poesia molto diversa da quella poetificata nei giovanili sonetti al Marradi (" O poeta, divina è la Parola; – ne la pura bellezza il ciel ripose – ogni nostra letizia; e il Verso è tutto „), e rispondente – mi pareva – alla nostra tradizione di un'arte elettissima di forma, ma nudrita d' alto pensiero: " Ma tu custode sei delle più pure – forme, Ospite. Con polso che non langue, – il prisco vige nelle tue figure – gentile sangue. – Gli uomini il tuo pensier nutre ed irradia, – come l'ulivo placido produce – a gli uomini la sua bacca palladia, – ch'è cibo e luce „. Non potevo prevedere ch'egli avrebbe ancora altre volte mutato indirizzo estetico, sino a farsi precursore dei novecentisti (non seguace, come al-

cuni di essi ingenuamente credono) nell' esigenza di fondare una nuova arte, come dice in una pagina ben nota del *Libro segreto*, " su l'abolizione totale della consuetudine letteraria „.

Oggi dunque la penso un po' diversamente. Certo, il D'Annunzio, uomo straordinariamente versatile e pur tenace, come riuscì un eroico guerriero e un sagace legislatore, sarebbe riuscito, volendo, un magnifico maestro. Egli era non soltanto un poeta cólto, come ogni poeta latino e italiano che si rispetti, ma un poeta dotto, dotto di prodigiosa memoria. A chi lo riteneva e lo ritiene un dilettante, oppongo il parere di Giorgio Pasquali, che non era un dilettante: " Egli, consapevole e spesso esaltatore di sé, è stato una volta nella sua vita troppo modesto, dove asserisce: – Io sono il supremo degli umanisti, ch'ebbi la pazienza ed ebbi la costanza di vivere in comunione di spirito con l' intiera somma della umana esperienza, con la somma intellettuale e morale a noi conservata dalle lettere greche e latine e italiane e francesi –. Poteva aggiungere le inglesi „ [1]: senza dire che studiò il Dostojewski e il Tolstoi, il Wagner e il Nietzsche.

Il Pasquali ha dunque illustrato la sua dottrina nelle letterature classiche; altri, la straordinaria conoscenza che ebbe della storia della musica e delle arti del disègno; [2] altri pensi a illustrare la sua dottrina nelle letterature straniere; io intendo indagare la sua conoscenza della letteratura italiana [3].

I resultamenti di questi studii saranno non molto dissimili, credo, da quelli cui giunse l' intuizione critica del Momigliano nella *Storia*: " In D'Annunzio sono indissolubilmente mescolate la tempra del " signore del Rinascimento „ e quella del decadente ottocentesco cupido di sensazioni ignote e sottili... „ "... non solo per il suo temperamento, ma anche per le sue disparate tendenze di lettore e di amatore d'arte, è da considerarsi come il più grande consigliere di esperienze esotiche che abbia avuto l' Italia dopo l' '80 „. " D'A.

[1] G. PASQUALI, *Classicismo e classicità in G. D'A.*, in *Terze pagine stravaganti*, Firenze Sansoni 1942.

[2] G. DONATI PETTÈNI, *D'A. e Wagner*, Firenze Le Monnier 1923; A. GALLETTI, *R. Wagner e G. D'A.*, in *Teorie di critici e opere di poeti*, Firenze 1930; Casella, De Angelis, Giannantoni, Pizzetti e Tomellini, *D'A. e la musica*, Milano Bocca 1939; Bianca Tamassìa Mazzarotta, *Le arti figurative nell'arte di G. D'A.*, Milano Bocca 1949.

[3] Come feci per il Leopardi (*Viaggio col Leopardi nell' Italia letteraria*, Milano Montuoro 1943), dovrei fare una duplice ricerca: studiare la conoscenza che il D'A. ebbe dei nostri scrittori, e l' influsso di questi su la sua arte: ma ci vorrebbe, come ci volle per il Leopardi, un non piccolo volume.

ripete in sé stesso la storia del parnassianismo, dell' estetismo, del simbolismo, del decadentismo europeo; e... accoglie e talora fonde nella sua opera, insieme con gli echi della nostra musica, arte e letteratura più raffinata, o di quella che meglio si presta ad essere colata nel suo rarissimo stampo, le suggestioni di Nietzsche, di Wagner e di parecchi tra i poeti e prosatori maggiori e minori di Europa, e particolarmente della Francia e dell' Inghilterra „.

Egli non avrebbe perciò potuto incarnare l' ideale carducciano del maestro custode delle tradizioni nazionali: avrebbe dato a' suoi scolari " l'amore sensuale della parola „ e un certo gusto della erudizione peregrina: ma non l' amore di tanti nostri grandi, il cui pensiero e la cui arte dovrebbero essere cibo e luce a quanti non dimenticano di essere Italiani.

Le testimonianze dei critici che, dal De Amicis al Bruers, hanno sfiorato il mio tèma, sono tutt'altro che concordi su le predilezioni letterarie del D'Annunzio [1]. Io ci ho voluto veder chiaro; e ho ripercorsa – non lieve, quand' anche dilettosa, fatica – tutte le opere di lui, per estrarne i giudizii ch'egli diede di alcuni scrittori italiani, gli spunti critico – lirici frequenti anche ne' suoi romanzi, per scrutare le sue simpatie e antipatie, i suoi dispregi e le sue preferenze, e anche fare un censimento degli autori da lui citati o soltanto conosciuti. Quando sarà pubblicato l' immenso epistolario dannunziano, chi sa quanti giudizii, quanti curiosi atteggiamenti verranno fuori. Ma io non li vedrò.

[1] E. DE AMICIS, *G. D'A.*, (1902), in *De Amicis* a cura di A. Baldini, Garzanti 1946, pp. 645 e sgg.; M. LO VECCHIO MUSTI, *L'opera di G. D'A.*, Torino Paravia 1936, *pas.*; T. ANTONGINI, *Vita segreta di G. D'A.*, Milano Mondadori 1938, *pas.*, e *D'A. aneddotico*, ivi 1939; G. MARZOT, *D'A. interprete letterario* [nelle *Pagine disperse*], ne " La nuova Italia „, giugno-ag. 1938; L. BIANCONI, *D'A. critico*, Firenze Sansoni 1940 (esamina soltanto i veri e proprii saggi critici); A. BRUERS, *Un giudizio inedito di G. D'A. sulla poesia italiana*, nella " Nuova Antologia „, 16 dicembre 1940, e *La Biblioteca del Vittoriale*, nei *Nuovi saggi dannunziani*, I serie, Bologna Zanichelli 1938, e *Gli archivî del Vittoriale, D'A. bibliofilo, D'A. lettore*, ivi, II serie, 1942; E. FALQUI, *D'A. e la poesia italiana* [a proposito del primo scritto cit. del Bruers], in *D'A. e noi*, Padova Editoria Liviana 1949, pp. 101-2. – Esagerò P. Pancrazi: " Quali autori egli veramente amò, quali lesse? In verità non lo sappiamo. Sappiamo di letture di lingua, spogli, lessici: tutte fatiche utilitarie, ferri del mestiere: non altro. Nessuno può ricordare un giudizio veramente letterario e morale e umano di D'A. sopra un nostro classico. Non c' è altro scrittore italiano che, per questo aspetto, ci sfugga quanto lui „ (*Ricordo di D'A.*, in *Scrittori d'oggi*, s. VI, 1953, pp. 191-92).

La mia ricerca intanto varrà, se non altro, a menomare la sconcertante impressione che fece e fa l'appunto scritto dal D'Annunzio evidentemente in un momento di malo umore, e trovato nel riordinare le carte di lui dal Bruers, che lo pubblicò nel 1940: " Dov'è la *poesia*[1] nella letteratura d' Italia? Nei primitivi, in certe notazioni in margine delle carte notarili – ma Ariosto, Tasso, tutto il resto! E Manzoni e Leopardi? La poesia italiana comincia con 200 versi di Dante e – dopo un lungo intervallo – continua in me „.

II.

Farò un panorama a volo d' uccello della nostra letteratura " sub specie Gabrielis „.

Il più antico programma letterario di lui è contenuto in un articolo del " Mattino „ di Napoli del 28-29 dicembre 1892, *L'arte letteraria del 1892 – la prosa*, che si chiude con un elenco, proposto ai narratori italiani, dei prosatori dei primi secoli, ripetuto nella lettera a F. P. Michetti, che fa da prefazione al *Trionfo della morte* (1894). Il D'Annunzio dichiara che " la sua ambizione più tenace „ è quella di " concorrere efficacemente a constituire in Italia la prosa narrativa e descrittiva moderna „, notando che la maggior parte dei nostri narratori ignora la viva e schietta ricchezza della nostra lingua, la quale " non ha nulla da invidiare e nulla da chiedere in prestito ad alcun'altra lingua europea non pur nella rappresentazione di tutto il moderno mondo esteriore, ma in quello degli stati d'anima più complicati e più rari in cui analista si sia compiaciuto da che la scienza della psiche umana è in onore „. Se non che la tradizione novellistica paesana è " troppo remota e troppo discordante dallo stato presente della coscienza comune „, ché nessuno di quei novellieri, " rappresentando gli atti, fu curioso dei motivi „. " Se dunque i nuovi psicologi vogliono riallacciarsi ai padri, debbono ricercare gli asceti, i casuisti, i volgarizzatori di sermoni, di omelie e di soliloquii ; debbono comunicare col Frate da Scarperìa, con Bono Giamboni, con Caterina da Siena, con Giordano da Rìpalta, col Cavalca, col Passavanti; debbono studiosamente mirarsi negli Specchi di

[1] Par che si accordi col Croce nel distinguere " poesia „ e " letteratura „: distinzione alla quale, come vedremo, accennava sin dal 1892. Io penso che ogni poesia, anche la più apparentemente nativa, è letteratura. C'è una letteratura bella e una letteratura brutta: ecco tutto. Ma di questo, altrove.

croce e pensosamente errare nei Giardini di consolazione e alternare pazientemente la compagnia di Origene con quella di san Bernardo „. E con criterio di purista giordaniano aggiunge: " Né per trovar esempii di prosa musicale debbono essi uscire dai buoni secoli. I nostri più grandi artefici della parola ereditarono dall' eloquenza latina lo studio del ritmo „: e qui cita il Boccaccio il Firenzuola il Caro.

Dei prosatori dugentisti e trecentisti, oltre i citati, conosceva Sanzanome, " il più antico cronista fiorentino „ (*Libro ascetico della giovane Italia*, 39), il dubbio Ricordano Malaspini e Coppo Stefani, Dino Compagni e Giovanni Villani, Filippo Villani, biografo eccellente, Boncompagno fiorentino e Giovanni da Capua, Brunetto Latini e Ristoro d'Arezzo[1]; Arrigo Semintendi, notajo da Prato, volgarizzatore in prosa maravigliosa delle *Metamorfosi* (*Faville del maglio,* II 238-39); ser Lapo Mazzei, sottil notajo, piagnone prima del Savonarola (son. IX su *Prato*); e i viaggiatori, dall'autore del *Milione* a Simone Sigoli, autore del *Viaggio al Monte Sinai;* e il Sacchetti. Tra gli ascetici prediligeva " il mio Cavalca „ (*Faville del maglio,* I 369); i *Fioretti di san Francesco,* più volte citati, da cui deriva la narrazione dei mistici amori di san Francesco e di santa Chiara (*Le Vergini delle rocce,* 215-16), e massimamente santa Caterina da Siena. È noto che tra le opere inedite del Vittoriale c'è l' abbozzo d' un libro, *La Vergine e la Città,* su santa Caterina, Tra le pagine in cui la ricorda, indimenticabili quelle delle *Vergini delle rocce*: " È la mia santa prediletta... Io l'amo nel suo aspetto purpureo. Nel Giardino del conoscimento di sé ella è come una rosa di fuoco „ (184). " La Santa ha per voi (dice Claudio Cantelmo a Massimilla) nel flutto della sua prosa un verso divino, d'una soavità suprema, più soave di quelli che germinavano nella mente di Dante prima dell'esilio: " Stava quasi beata e dolorosa „ (225). E addito tre pagine purpuree (228-30): " Quale eloquenza di passione ha questa vergine! Ella affascina tutte le ta-

[1] Degli autori soltanto menzionati dal D'A. non indico i libri ove se ne trova menzione; cito soltanto, possibilmente in ordine cronologico, i libri dove degli autori egli dà qualche giudizio o fa qualche cenno caratteristico. Le citazioni, di regola, sono delle edizioni del Vittoriale degl' Italiani. Fanno eccezione i tre seguenti volumi: *Pagine disperse*, a cura di A. CASTELLI, Roma B. Lux 1913; *L' Allegoria dell' autunno - Orazioni, elogi, comenti, messaggi,* Verona Mondadori 1934; ANGELO COCLES, *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di G. D'A. tentato di morire,* ivi 1935. Naturalmente ho tenuto presenti anche le *Prose scelte,* (dallo stesso D'A.), Milano Treves 1909.

citurne, perché parla e grida per loro. Ma ciò che rende prezioso il libro, a chiunque ami la vita, è l'abondanza del sangue che vi scorre, vi bolle e vi fiammeggia di continuo come su un altare di sacrifizio nel giorno delle grandi immolazioni. Pare che questa domenicana non abbia del mondo se non una visione vermiglia „, eccetera eccetera.

Del Boccaccio, nella citata prefazione al *Trionfo della morte,* il D'Annunzio aveva detto: " Principe della lingua nuova, non ignorò e non trascurò questo mistero [del ritmo]. Egli intese talvolta un assai dotto orecchio a variar le cadenze delle sue frasi abondevoli, per meglio esprimere la lenta lusinga femminile e la dolcezza degli amorosi errori „. Novelle boccaccesce – quella di Nastagio degli Onesti e quella di Lisabetta da Messina – sono inserite in dialoghi della *Francesca da Rimini* (1902) (a. III, sc. II, e a. V, sc. I). Nel proemio alla *Vita di Cola di Rienzo* (1912) il Boccaccio è menzionato fra i grandi ritrattisti del Rinascimento; e in questa *Vita,* dove narra che alle ridicole concioni di Cola nessuno rideva, il D'Annunzio aggiunge: " se bene tra la gente nuova già fosse per ispandersi taluno degli spiriti che in quell'ora fervevano entro l'anima libera del grande dileggiatore Giovanni Boccaccio „ (62). Nelle *Faville,* oltre il *Decamerone,* ricorda il " venereo foco „ del *Filocopo* e i " venerei veleni „ della *Fiammetta* (I 372); e nel *Libro segreto* definisce il Boccaccio " un novellatore toscano che a quando a quando palpita fuor delle clausole „ (LXVII), e trova nell'*Ameto* " un'espressione d' inesprimibile „ (137).

Vengo ai poeti dei primi secoli. Il protagonista del *Piacere* (1889), che è il D'Annunzio sotto il nome di Andrea Sperelli, poeta e incisore, " intendeva proseguire e innovare le forme tradizionali italiane, con severità, riallacciandosi ai poeti dello stil novo e ai pittori che precorrono il Rinascimento „ (133). " Quasi sempre, per incominciare a comporre, egli aveva bisogno d'una intonazione musicale datagli da un altro poeta; ed egli usava prenderla quasi sempre dai verseggiatori antichi di Toscana „ (207).

I nostri antichi poeti i cui nomi ricorrono più o meno frequenti nelle opere di Gabriele, sono: san Francesco [1]; Bonagiunta da Lucca, due versi del quale – " Vostra piacenza tien più di piacere – d'altra piacente; però mi piacete „ – gli sembrano " l'ingenuo eterno cànone dell'amore e del messaggio d'amore e della prova d'amore „ (*Faville,* I 403), e li ripete nel lascivo canto a Elena Zanele

[1] Cfr. DEL GUERRA, *S. Francesco nell'arte del D'A.*, Pisa Vallerini 1928.

(*Libro segreto,* 54); Guido Guinizelli; Compiuta; Guido Cavalcanti, che in Sarzana " stempra nell'ultimo sospiro melodioso l'animo che aveva osato scagliar cavallo e dardo contro il Barone „ (*Allegoria dell'autunno*, 155); Cino, " quel di Pistoja gentile spirito „, due volte rievocato nel *Canto novo* (1881), nell'alcaica *O libri* e nel *Canto dell'Ospite,* e poi nei primi due sonetti su *Pistoja;* Lapo Gianni; Francesco da Barberino, di cui son citati versi nella *Francesca da Rimini* (a. IV, sc. II); l'autore dell' *Intelligenza,* del quale il Nostro rinnova il metro – la nona rima – e rifà intere strofe in gloria d'Isotta Guttadàuro (*Il dolce grappolo* nell'*Isottèo*); Franco Sacchetti delle *Cacce* e della *Battaglia delle belle donne*; Antonio Pucci; Niccolò Soldanieri; e persino Bianco dell'Anciolina, il " povero gesuato cantore di laudi ebro come Fra Jaco „ (*Vita di Cola,* XXXVIII). Talvolta par che ostenti erudizione, come nel *Libro segreto,* dove cita insieme il " discordo di messer lo re Giovanni „, la " canzonetta giojosa dell' imperatore Federigo „, la ballata di Saladino e la canzone d' Inghilfredi (12-13). Bindo Bonichi entra di straforo in un'autoesaltazione delle *Faville* (I 304): " Com'è fatta questa mia prosa ch'io scrivo per me, per me solo, con quel " segreto stile „, che Bindo Bonichi accennò in non so quale sprazzo di bagliore venutogli dal cozzo delle rime, ma io dopo molti secoli di Siena trovo e imparo e conduco a perfezione? „.

Tutti i versi che fanno da epigrafe alle poesie del *Poema paradisiaco* (1891), sono di dugentisti e trecentisti, anche poco noti. Una, intitolata *Un verso* (" E colei che non dorme è mia sorella „), comincia così: " Solo nella memoria oggi mi canta – unico il verso d'un poeta antico – quasi obliato, che fu dolce amico – al Petrarca... „, e per sei versi ancora fa la biografia di Francesco di Vannozzo.

Deliziosa la vivacissima prima scena della *Francesca da Rimini,* dove Biancofiore, una delle donne di Francesca, incuora il giullare a cantare una bella canzone del Notaro da Lentino, o del re Federigo, o del Guinizelli, o di re Enzo: " Sai tu le belle rime di re Enzo, – di quel re che perdette la battaglia – co' Bolognesi e fu prigione e messo – nella gabbia di ferro, – ove finì sua vita, – cantando il suo dolore? „.

Singolare predilezione ebbe Gabriele per Jacopone da Todi (forse perché gli erano cari quanti avevano il casato di sua madre: De Benedictis). " Ebro de' cieli Jacopone, il folle – di Cristo, urge ne' cantici... „: così nel sonetto su *Todi.* Le poesie spirituali di lui – dice nel *Forse che sì, forse che no* (1910) – sono " il più infiammato libro d'amore „. " Nessun poeta canta a tutta gola come que-

sto frate minore. Se è pazzo, è pazzo come l'allodola „ (184-85). E più volte ripete il grido d' amore del " Pazzo di Cristo „. Nella *Contemplazione della morte* (1912) afferma ch'egli " ha espressa la legge dell' ineffabile „ : " Quello che non si può dire, — puossi dir quel che non è „ (53). Ancora lo ricorda nella *Vita di Cola* e nelle *Faville;* e nel *Libro segreto* si ritrae nell'atto di " premere l'osso della fronte sulla pietra „ del sepolcro di Jacopone (XXI).

III.

Cercherò di condensare il discorso su Dante, che potrebbe essere molto lungo.

In un noto colloquio, che fu riferito da Edmondo De Amicis nella " Illustrazione Italiana „ del 22 luglio 1902, Gabriele, confessandosi su la natura della sua ispirazione e sul modo di studiare la lingua su gli autori da lui prediletti, lamentava che da Dante, come del resto dal Petrarca e dal Machiavelli, " ci allontana l' insegnamento scolastico, che dovrebbe invece ispirarcene l'adorazione. E a lui pure fece la scuola questo effetto [1], ch'egli risentì fino all'età matura, poiché non son che pochi anni che, leggendo la *Divina Commedia* a Corfù, in un bosco di ulivi, in faccia al mare, profondamente raccolto, ebbe la prima rivelazione del Poeta, lo vide per la prima volta nudo e luminoso nella sua vera grandezza „ (*o. c.*, p. 650).

Dante non è tra gli autori di Andrea Sperelli (1889) [2]: ma è già l'autore di Claudio Cantelmo, protagonista delle *Vergini delle rocce* (1895). Tornano alla memoria di Claudio " gli argomenti danteschi a dimostrare il buon diritto della dominazione romana „, e occupa la cima del suo intelletto " quella sentenza che nella sua forma esatta e rigida i popoli latini, se volenterosi di rinascere, dovrebbero adottare a norma de' loro istituti di vita : " Maxime nobili, maxime praeesse convenit „ (40-41). Nell'aspettazione del nuovo Re di Roma, Claudio invoca Dante : " O venerando padre di nostro

[1] Nelle *Faville*, II 169, ci fa sapere d'avere in collegio, con un compagno, scritto una parodia dell' *Inferno*, " a castigo di cancheri e pedagoghi „. Un interesse antico per Dante possono dimostrarlo le strofe che gli dedicava sin dal 1879 nell'ode *A Firenze*, che è in *Primo Vere*.

[2] Ma già nelle *Elegie Romane* (1887-91), nella el. IV di *Villa Medici*, è degno di nota il paragone della sua alla donna " cui lungo il rivo scòrse Dante tra' freschi maj „.

eloquio, tu avevi fede nella necessità delle gerarchie e delle differenze tra gli uomini; tu credevi alla superiorità della virtù trasferita per ragioni ereditarie nel sangue „ (41); e ancora Dante cita per dire la virtù e la missione di Roma (254, 258).

Ma più che questo dubbio dantismo a servigio d'un nietzschismo deviatore ci interessano le reminiscenze della *Vita nuova:* Massimilla palesa " il sentimento d'una creatura partita di questo secolo, come Beatrice nel sogno della *Vita nuova* „ (132); – " E mi sembrò d'esser tutto compreso dall'ardente spirito che in quel libretto infiamma la pagina ove Dante giovine mostra com'egli sapesse agitar dal profondo la sua anima ed esaltarla al sommo della ebrietà dolorosa, immaginando morta Beatrice e contemplandone la faccia attraverso il velo funerale „ (162-63); – " E raggiava da tutta la sua figura uno spirito di gentilezza così vivo, ch'io ripensai quelle gentili donne adunate nelle immaginazioni di Dante giovine; dalle cui labbra a quando a quando, come cade " l'acqua mischiata di bella neve „, cadono parole mischiate di sospiri „ (219); – e ancora la visione delle gentili donne di Dante (274).

Anche nel *Fuoco* (1898) il Divino Poeta è presente. Leggendo a Stelio Effrena le cantiche di Dante, Foscarina era " severa e nobile come le Sibille che nelle vòlte della Sistina sostengono il peso dei sacri volumi con tutto l'eroismo dei loro corpi commossi dal soffio della profezia „ (437). E " un giorno, dopo la lettura, egli le parlò dell'Esule „: due pagine mirabili (438-39), che converrebbe citar per intero.

Il " Giorno „ di Roma del 14 gennajo 1900, col titolo *Nel Tempio di Dante,* pubblicò il discorso col quale Gabriele aveva inaugurato la " Lectura Dantis „ a Firenze. Il discorso, accolto poi tra le *Prose scelte* (" Per la intitolazione dell'antica Loggia fiorentina del grano al novo culto di Dante „) e da ultimo nel volume *L'Allegoria dell'autunno,* è notissimo: qui, a chiarire il significato che il D'Annunzio dava alla cattedra dantesca, gioverà citare l'articolo del " Giorno „ del I giugno 1900, *S. Giovanni e la pulce,* a proposito della lotta elettorale nel collegio di S. Giovanni a Firenze: " E mi parve che quel luogo di adunanza, nella loggia cittadina del grano, non dovesse divenire un arringo di comentatori ingegnosi, ma un focolare di vita energica aperto nel centro della città, e che quindi tutti gli uomini d'intelletto con l'ajuto del Libro portentoso dovessero principalmente cercare di ristabilire ne' suoi lineamenti essenziali l'imagine difformata della patria „ (*Pagine disperse,* 612).

Nella commemorazione di Giuseppe Verdi (1901) è rievocato l'ultimo viaggio di Ulisse e commentato con alte parole il verso " Considerate la vostra semenza „ (*Libro ascetico della giovane Italia,* 54-55).

Anche nei drammi a Dante è dato " grazioso loco „. Tre versi d'una ballatella dantesca (" Per una ghirlandetta – ch'io vidi, mi farà – sospirare ogni fiore „) sono quasi il " leitmotiv „ del *Sogno d'un mattino di primavera* (1897).

Tutta fiorita di ricordi d'uomini e cose cari a Dante e di reminiscenze della poesia dantesca è, com'è naturale, la *Francesca da Rimini* (1902), a cui fa da epigrafe il primo sonetto della *Vita nuova* con la risposta di Paolo Malatesta, e che si chiude con un commiato in terza rima, ove l'Esule magnanimo rivive. A Francesca, " dotta – di musica e di bel parlar gentile „, Paolo, ch'è stato per due mesi capitano del popolo a Firenze, racconta d'aver frequentato la casa del cantore Casella, dove convenivano Guido Cavalcanti, Brunetto Latini " e un giovinetto – degli Alighieri nominato Dante. – E questo giovinetto mi divenne – caro, tanto era pieno – di pensieri d'amore e di dolore, – tanto era ardente in ascoltare il canto. – E alcuna volta ebbe da lui un bene – inatteso il mio cuore, – che sempre chiuso era; perché la troppa – soavità del canto – alcuna volta lo sforzava a piangere – silenziosamente, – e, vedendolo, anch'io con lui piangeva „. E Francesca: "... Piangevate? Ah, Paolo, sia – benedetto colui che v'insegnò – tal pianto. Io pregherò per la sua pace „ (a. III, sc. V). Di quanta e quanto dilicata poesia, degna del giovinetto degli Alighieri, era capace questo " dilettante di sensazioni „!

I protagonisti di *Più che l'amore* (1907), Corrado Brando e Giovanni Vesta, tengono tra i loro due letti il busto di Dante.

Il primo libro delle *Laudi, Maja* (1903), è preceduto dalle terzine dantesche *Alle Plejadi e ai fati,* nelle quali è invocato il " piloto re d'Itaca Odissèo „, l'Ulisse eroico di Dante.

Nel libro secondo delle *Laudi, Elettra* (1904), spesso risuona il nome del Divino Poeta: dalla prosa ritmica *A Dante* (" Sol nel tuo verbo è per noi la luce, o Rivelatore, – sol nel tuo canto è per noi la forza, o Liberatore, – sol nella tua melodia è la molt'anni lagrimata – pace, o Consolatore... „) all'ode *Alla memoria di Narciso e di Pilade Bronzetti,* ove Dante è chiamato " gran Messo dei fati venturi, – signore del Canto sul mondo „, e alla magniloquente canzone *Per la morte di Giuseppe Verdi.* Eccone l'inizio: " Si chinaron su lui tre vaste fronti – terribili, col pondo – degli eter-

ni pensieri e del dolore: – Dante Alighieri, che sorresse il mondo – in suo pugno ed i fonti – dell' universa vita ebbe in suo cuore „, Leonardo e Michelangelo: la triade sacra all' intelletto di Gabriele [1]. (Ma il verso messo in bocca di Dante " O patria degna di trionfal fama „ di Dante non è).

Notevoli anche i ricordi danteschi legati a tre " città del silenzio „. Signoreggia Lucca " rosso vestito e fosco nell' aspetto – un pellegrino da gli occhi grifagni, – il qual sorride a non so che Gentucca „. Luca Signorelli dipinge l'affresco immortale a Orvieto, ispirato da Dante (" ruggegli nel gran cor Dante Alighieri „, *Orvieto*, II). Da lui effigiati, Empedocle, Virgilio " e l'Alighier grifagno che con ira – in foco in sangue in fanghe in ghiaccio inerti – i peccatori abbrucia attuffa asserra, – cantano all' Uomo un inno senza lira – dall'alto; e il Tosco ha due volumi aperti, – Libro del Cielo e Libro della Terra „ (*Orvieto*, III). Ravenna è conscia dei danteschi misteri: " Aspra ti torce il cor la primavera; – e, sopra te che sai, passa nel vento – come pòlline il cenere di Dante „.

S' inizia e termina con versi della *Vita nuova* la squisita ballata del libro di *Alcyone*, *Beatitudine*, nella quale Beatrice riappare in figura della Sera dal viso di perla.

Nel *Secondo amante di Lucrezia Buti* (1907) il D'Annunzio immagina di vedere, peregrinando per la Toscana, Dante a Campaldino (*Faville del maglio*, I 248); rievoca il fato di Bonconte (261-62) e quello di mastro Adamo (263-64); ricorda " quell'infernale plasticatore che nella settima bolgia sovranamente incrudelisce contro Agnolo e Cianfa „ (268), l'alterco di mastro Adamo e Sinone (269), la " superbia di Capaneo sotto le falde di fuoco „ (498), il " folle volo „ d' Ulisse (356), e la grande canzone *Tre donne intorno al cor* (546), e " il poeta duro delle canzoni pietrose „ (370).

Frequentissimi i riflessi danteschi nel *Forse che sì, forse che no* (1910), dove " l'inferno di Volterra „ è ritratto con infernali colori danteschi, e Dante è spesso citato, spesso tenuto presente con riecheggiamento di sue invenzioni e ripetizione di sue frasi. L'intuizione carducciana dell' " etrusco pontefice redivivo „ ha svolgimento

[1] Dice nelle *Faville*, I 66-67: " Vado verso la tavola ove sono sparsi alcuni dei miei libri prediletti „; e legge ad apertura di pagina un verso del *Purgatorio*, un verso di Michelangelo, una sentenza di Leonardo: tre auspici. E in una nota alle *Canzoni delle gesta d'oltremare*, a proposito di certe reminiscenze dantesche: " ... sembra che ogni alto e appropriato segno possa esser tratto per noi dalla Comedia a libro aperto, come i responsi dei Libri Sibillini „.

in una pagina della descrizione d'una visita al Museo volterrano: " ... la Tristezza è la musa etrusca, è quella che accompagnerà per le vie dell'esilio e dell' inferno un grande Etrusco colorato dalla bile atra. Non hai mai pensato che Dante ha ripreso l'arte dei dipintori di vasi e l' ha ingigantita col suo polso strapotente? Quasi tutta la prima cantica non è di figure rosse su fondo nero, di figure nere su fondo rosso? Taluni suoi versi non li vedi rilucere di quel nero metallico che hanno certi fittili? E le sue Ombre non sono simili ai Vivi, come i Mani scolpiti in questi alabastri? „ (199-200).

Nel 1911 il D'Annunzio scrisse la prefazione alla edizione olschkiana della *Divina Commedia*, che è riprodotta nel t. II delle *Faville* col titolo *Dante, gli stampatori e il bestiajo*. Felice – a proposito di questa edizione monumentale promossa da Leone Olschki, stampata da Lorenzo Franceschini – la rievocazione del foligñate Emiliano Orfini promotore e di Giovanni Numeister primo stampatore della *Commedia*. A contrasto di questa lussuosa edizione, gli sovviene " dei quaderni sgualciti e sconnessi ch'ei vide un giorno in mano a un bestiajo della Maremma, opera d'un de' suoi vecchi selvaggi copiatori ... „ (era un esemplare dell' *Inferno*). E il bestiajo gl' insegnò come si debba conoscer Dante: " ché meglio di me sapeva riceverlo sotto la specie del canto eterno, col medesimo orecchio prendendo gioja dal trillo dell'allodola e dalla terza rima „ (332-33). " E come la *Comedia* è una imperscrutabile musica, così Dante è un onnipresente mito „. " I più profondi iddii non sono quelli che creano la stirpe, ma quelli che la stirpe crea. In tutto l'Occidente, anzi in tutta la Cristianità, non è creazione più durevole di quella che Dante compì su noi, né più mistica di quella che noi compimmo su Dante. Di tutto ciò che è magnanimo, di tutto ciò che è sublime, noi facemmo lo spirito dantesco: il quale è come un interior fuoco di bellezza, accolto nell'imo della nostra natura e non manifesto se non talora per sùbita vampa o per isterminato baleno. Si può dunque dire che questo libro sia il Libro del Cànone italico „ (334).

Nella *Contemplazione della morte* (1912) Dante è spesso ricordato, anche con frequenti citazioni di versi. Il Poeta parla di lui al suo amico francese Bermond, che ha sete di quella gran fonte, e gli racconta un giorno d'aver contemplato nella Cattedrale di Amiens la Speranza scolpita nel modo che Dante la canta nella risposta a san Jacopo. " Il mio amico restò lungamente pensoso di

quella rispondenza fra la cattedrale di pietra e la cattedrale di parola, l'una sórta nella sua terra e l'altra nella mia „ (160),

La *Vita di Cola di Rienzo* (1912) s'apre con pagine dedicate a Dante: primo poeta individuale, in regime comunale, quando lo uomo viveva incorporato alla sua famiglia, consorteria, maestranza, parte. " L'esilio... del provvido Priore di Parte Bianca aveva fatto l'Ulisse cristiano, maravigliosamente avido di conoscenza, solo veleggiante su l'oceano dell'Eternità „ (6).

Qualche briccica dantesca si può pescare anche nel *Notturno* e nel *Libro segreto*. Ne scelgo qualcuna. Nel *Notturno*: i sonetti della *Vita nuova*, recitatigli da Simonetta, lo " toccano a dentro „ (128). Nel *Libro segreto*: gli è cara una certa " effigie di Dante incisa nel legno da Adolfo De Carolis piceno „ (E); – assolve la parola " animaliere „ col " monetiere „ dantesco (75-76); – dà una nuova interpretazione della " femmina da conio „ (104); – applica all'essenza della poesia l'" incognito indistinto „ di Dante (143); – si ride " del Dante scolastico di Scarto Scartazzini „ (357).

Finalmente c'è un Dante di guerra [1]. Quantunque, in un momento di bile atra (1919 ?), scrivesse: " L'Intelligenza è in eclissi e Dante è in esilio „; " Di Dante non può parlare oggi se non un professore, un ministro, o un imbecille „ (*Libro ascetico della giovane Italia*, 126), egli continuava a parlarne. In uno scritto del '22, tre volte: " E Dante, il padre Dante, nel cielo di Mercurio non canta il Paradiso, ma l'Italia e il comandamento divino che sta su la compiuta grandezza d'Italia: – Gli uomini, frate, e il paese sincero – nel qual tu sei, dir si posson creati, – sì come sono, in loro essere intero – „ (ivi 451). E Dante vagheggiatore dell'uomo liberato pel " folle volo „ ? " Convien ch'uom voli „ è una parola dantesca. Ma in quanti luoghi delle tre cantiche, dalla roteante discesa di Gerione giù per la stagliata rocca sino alla plenitudine volante dell'Empireo, sento io che in lui ondeggia quasi una reminiscenza confusa d'un istinto primitivo, una reminiscenza che si muta in aspirazione radiosa!... „ (467). Saluta Verona, " per sempre alzata nel culto di tutti gl'Italiani dalla sacra tristezza di Dante „ (474). Nella *Reggenza Italiana del Carnaro* leggiamo: " Fiume è l'estrema custode italica delle Giulie, è l'estrema ròcca della cultura latina, è l'ultima portatrice del segno dantesco. Per lei di secolo in secolo, di vicenda in vicenda, di lotta in lotta, di passione in pas-

[1] Cfr. A. BRUERS, *Dante e la guerra nazionale*, in *G. D'A.: il pensiero e l'azione*, Bologna Zanichelli 1934, pp. 257 e sgg.

sione si serbò intatto il Carnaro di Dante „ (*Per la più grande Italia,* 179).

Da ultimo, un messaggio al Principe di Piemonte (1930) dà notizia d'una prosa francese, *Dant de Flourence,* che non trovo tra le opere del D'Annunzio: " Poiché Maria Belgica viene a vivere e a fiorire sotto il segno di Dante, ecco un esemplare molto raro di una mia prosa francese preposta alla cantica dell' *Inferno* tradotta da René Guttman e stampata in Parigi da Léon Pichon „ (*Allegoria dell'autunno,* 275).

Frequenti dunque, fervidi e alti gli omaggi di Gabriele a Dante. Se non che il loro valore impallidisce alquanto, allorché li si raffronti a certe pagine in cui l'adorazione per il Poeta sovrano è cancellata dall'egolatria dannunziana.

Già nel 1907, nella lettera *A Vincenzo Morello,* che precede il *Più che l'amore*: " Uscito è dalle mie fornaci il solo poema di vita totale – vera e propria " Rappresentazione di Anima e di Corpo „ – che sia apparso in Italia dopo la *Comedia.* Questo poema si chiama *Laus Vitae* ... „ (47). Nelle *Faville* due volte si atteggia a superatore della lingua di Dante: " Voglio dimostrare, pur contro Dante, che la materia contenuta nel lessico di tutta la italianità non è sorda all'intenzion dell'arte, e che, fra le diverse materie plastiche, è atta più di ogni altra a costituire una identità assoluta con la forma a lei dallo scrittore impressa „ (t. I, p. XVII). " Ci sono ancóra molti altri modi d'adoperare la lingua di Dante, moltissimi altri modi che Dante non conobbe e non conobbero gli ottimi scrittori di secolo in secolo. C' è nell'arte di collocare le parole una novità perpetua che mi rinnova la vita universa e mi collega alla vita universa, a tutte le forme della vita innumerevole, anche a quelle in punto d'apparire „ (ivi 632). E non nella sola lingua voleva superare Dante. Leggiamo nel *Libro segreto*: " Io posso consentire di riconoscermi affine all'Alighieri e a Gianni dalle Bande Nere; ma dico che dell'uno e dell'altro mi affranco per andare oltre, per farmi degno del parentado „ (359).

E nello stesso libro, dopo aver lodato la " dottrina lirica „, rivolta a sodisfare i bisogni dell' Ego, del Montaigne, prorompe in modo sconcertante: "Al veloce impeto di queste parole scritte senza penna non consente questo Dante? Dante della Cavallata, Dante priore, Dante proscritto, Dante bilioso libidinoso rabbioso imperioso vendicativo feroce crudele; Dante accoppiato alla Gentucca e alla Pietra su l'origliere di Beatrice (*sic*); Dante violento contro natura (*sic, sic*), che osa svergognare Brunetto maestro incomparabile: in-

fine Dante morituro. che trasfonde la sua ombra all'ombra della pineta di Ravenna e del suo sale insala il lito di Chiassi, la mia riva adriatica. Certo egli consente, se il terzo de' suoi figli battezzato fu Gabriele degli Alighieri. Pur ei disse di me: " a te fia bello – averti fatto parte per te stesso „. Di me disse: " rimasa (*sic*) ogni vergogna, – tutta tua vision fa' manifesta – e lascia pur grattar dov'è la rogna „. E questo di me verace epitaffio incise: " D'ogni valor portò cinta la corda „ (361-63).

Vengo al " dolce di Calliope labbro „. " Del Petrarca si professò innamorato ardentissimo „ riferiva il De Amicis nel citato colloquio [1]. Già nell' *Intermezzo* (1883), nel *Canto dell' ospite*, all' ospite offriva " la canzon che il Petrarca – costellò di sue lacrime „. Andrea Sperelli si compiaceva " di tutti i misteriosi artifizii dell'endecasillabo appresi dagli ammirabili poeti del XIV secolo e in ispecie dal Petrarca „ (*Il piacere,* 206).

Un giudizio del 1892 sul Pascoli termina così: " È noto la mancanza di quel mistero che soltanto la potenza occulta della musica crea intorno ai fantasmi poetici: di quel mistero che è, per esempio, assai profondo in certi sonetti e in certe sestine del Petrarca, dove le parole pajono divenire immateriali e dissolversi nell'indefinito „ (*Pagine disperse,* 552-53).

Di una visita vagheggiata da Stelio Èffrena ad Arquà con Foscarina narra *Il Fuoco* (1900): " Porteremo con noi le Rime nella piccola stampa del Missirini, nel libretto che tenete presso il capezzale e che omai non si può più chiudere, perché s'è gonfiato di erbe come un erbario di bambola „ (339).

Il Petrarca, " il grande architettor della canzone „, è rievocato, col suo maestro Convenevole, nel VII sonetto su *Prato,* e, con Guittone, nel I sonetto su *Arezzo* (*Elettra,* 1904).

In un colloquio con Giuseppe Giacosa, nel 1906, il D'Annunzio sostiene che la poesia soffre per l'angustia metrica e aspira a rompere i vincoli secolari. Risponde il Giacosa che, quando legge la canzone *Di pensiero in pensier,* il suo bisogno musicale è interamente appagato. Gabriele replica: " Ma se tu paragoni la più ricca stanza d'una canzone petrarchesca, perfetta nella sua fronte e nella sua sìrima, nei suoi piedi, nelle sue vòlte e nella sua chiave, se tu la paragoni a una strofe logaedica di Pindaro o a uno *stasimon* eschilèo, ti appare tutta la diversità che corre tra la dura constrizione del rimatore e la libera creazione ritmica del cantore. La

[1] Ma cfr. T. ANTONGINI, *D'A. aneddotico,* p. 125.

strofe greca è una creatura vivente in cui pulsa la più sensibile vita che sia mai apparsa nell'aria... „ (*Faville*, II 362): che potrebbe essere un utile commento all'ultima strofe dell'ode del Foscolo *All'amica risanata*.

Nel *Secondo amante di Lucrezia Buti* (1907) dice che al Petrarca " mancava l'amor sensuale della parola, questa quasi ferina sensualità che un giorno fece dire alla terziaria di Romena: – Certe volte, quando parli e t'abbandoni al tuo parlare, hai una bocca di fauno e uno sguardo di semideo –. Per conoscer sé stesso, egli si specchiava nel suo latino scolastico [allude al *Secretum*], ahi, non come in làmina d'oro, ma come in " piombato vetro! „ E più giù scrive: " Il mio linguaggio per contro m' appartiene come il più potente dei miei istinti: è un istinto carnale purificato ed esaltato dal fuoco bianco della mia intelligenza „; e loda il senso tecnico ch'egli ha della " ispessitudine „ della materia verbale; e riferisce un comico dialogo col Pascoli, che un giorno voleva da lui sapere il segreto di quel linguaggio (*Faville*, II 510-13). Giustamente il Baldini protesta: " Bisogna proprio dire che per giudicare l'arte del Petrarca non si poteva scegliere punto di vista più sbagliato, dal momento che il cantore di Laura ha messo tutto il suo impegno di artista a quel prodigioso filtro di revisioni e correzioni durate una intera vita, proprio nel vincere l' ispessitudine della materia verbale nonché la pesantezza e durezza degli avvolgimenti sintattici, al fine di risolvere l' espressione in assoluta trasparenza musicale „ [1]. Ma erano evidentemente immagini e metafore: l'amore della parola, sia del Petrarca, sia del D'Annunzio, non può essere che spirituale: ché la parola è spirito e spiritualizza anche il senso. Del resto, proprio della parola immateriale e dissolventesi nell'indefinito aveva il D' Annunzio lodato il Petrarca nel citato giudizio del 1892.

Nella *Vita di Cola di Rienzo* (1912) ricorre spesso, naturalmente, il nome del Poeta aretino con la citazione delle epistole ai Romani, delle " iperboli sonore „ a Cola. con l'incontro nel giorno della laurea, con la finale delusione. Ed ecco appajati il tribuno e il poeta. Cola si formò non " magister populi „, ma " dictator epistolarum „: grammatico, retorico, dialettico, sembrava incarnare la aspirazione del Trivio medievale a " manifestarsi in un atto di vita e di regno „. " Di quel vano sforzo creativo egli fu l'aborto ventoso battezzato nel culto tradizionale di Roma; e lo tenne a battesimo

[1] ANTONIO BALDINI, *Il Paradiso del Petrarca*, in *Cattedra d' occasione*, Firenze " La Nuova Italia „ 1941, p. 8.

innanzi al mondo attonito la lirica illusione di quel Poeta laureato, il quale s'era sottoposto all'esame triduano del Re da sermone per farsi degno di ascendere il Campidoglio „ (26).

A ogni modo, sino a gli ultimi anni, alto intelletto sembrò al Nostro il Petrarca: nel *Messaggio del convalescente* (1922) ne citava versi, per " non perdere il destro di riporre in luce la sagacità e l'universalità italica „ (*Libro ascetico della nuova Italia,* 263).

Finalmente, nel *Libro segreto,* ci fa sapere che possiede " sotto vetro, in una cornice ottagonale d'ebano e d'oro „, un brano verdastro di tunica del Poeta aretino, tolto all'urna il 24 maggio 1844 da Carlo Leoni (43); e loda la sestina petrarchesca: " la canzone forse trovata dal difficilissimo Arnaldo Daniello, trattata poi squisitamente dal Gran Prete di Laura e poi da me non senza eleganza armoniosa „ (45).

IV.

Alcuni scrittori del Quattro e del Cinquecento godono le simpatie del D'Annunzio.

Una stupenda glorificazione del Quattrocento fiorentino è nella prima delle sette ballate *Il Fanciullo* del Libro di *Alcyone,* ov' è celebrata " la Musa – Fiorenza che cantò ne' dì lontani – ai lauri insigni, ai chiari – fonti, all'eco dell' inclite caverne, – quando di Grecia le Sirene eterne – venner con Plato alla Città dei fiori „.

I prediletti sono Lorenzo de' Medici e Angelo Poliziano. Si posson dire nati sotto il segno di questi due l' *Isottèo* (1886) e la *Chimera* (1885-88). Nell'*Isottèo,* il *Trionfo d'Isaotta* è " alla maniera di Lorenzo de' Medici „; e tra gli amanti che seguono il trionfo, c' è il Poliziano con la sua Simonetta. Nelle *Due Beatrici* della *Chimera* il Poeta chiede alla Musa l'ottava polizianesca (" ma l'ottava, l'ottava tua mi alletta, – o grande messer Agnolo Ambrogini „), e riecheggia l'*Ambra* del Medici e l' *Orfeo* del Poliziano. Nell' *Epilogo* della *Chimera* dice al Michetti: " Tu ne la tela senza alcuna lotta – l'oro fulvo rapivi a Tiziano; – io derivava in gloria d' Isaotta – i larghi modi del Poliziano „. Canzonette e ballatelle dei due son riferite nel *Piacere* e nelle *Faville.* Nel Libro d'*Alcyone,* è ancora ricordato nei *Tributarii* (dell'Arno) Lorenzo: " Chi loderà l' Ombrone – cui Lorenzo già vide – rompere dallo speco – dietro le tracce d'Ambra? „; e *Pace* è una rappresentazione del paesaggio toscano, ingentilito dall'apparizione di Simonetta.

Gli altri quattrocentisti citati sono Luigi Pulci (" la serva soda e tarchiatella come la Beca del Pulci „: *Libro segreto,* 228); Basinio, a cui tolse il titolo dell'*Isottèo*; l'autore del *Sogno di Polifilo*, e poi Matteo Palmieri, Michele Marullo, Gioviano Pontano, Feo Belcari, Vespasiano da Bisticci, Girolamo Savonarola e, per fini tutt' altro che ascetici, san Bernardino da Siena [1]. Le citazioni son sempre calzanti e peregrine: ma di pochi dice alcunché di singolare. Citando il *Prato spirituale* di Feo Belcari, lo chiama " quel trecentesco fiore tardivo fiorito nel Quattrocento quasi gelsomino di marzo „. (*Faville,* I 487). Vespasiano da Bisticci è uno degli antichi biografi di cui vorrebbe imitar l'arte (*Vita di Cola,* proemio). Menzionando la " Vita di Nicolao Nicoli „ scritta da lui, esclama: " E quanto mi piacerebbe aver la mia vita scritta da Vespasiano cartolajo! „ (*Faville,* I 327). A proposito del Savonarola, ricorda un certo drappo di velluto " isfuggito all'arsione sacrilega „ (*Libro segreto,* 185); e del famoso predicatore scrive: " Il poeta deve sapere di logica „ disse un focoso nemico dell'arte, il Savonarola. la nostra poesia è pur sempre oppressa da questo errore di predicante: cosicché troppo sovente ella sembra poesia e non è se non predicanza e fievoli ancora sono i tentativi di liberazione „ (ivi 162). È un processo a tutta la nostra poesia, sempre armonizzante fantasia e riflessione. L'autore del *Libro segreto* è un vero romantico, che abbozza una poetica dell' " istinto „ e del " ritmo „, inteso come moto creativo.

Talora si compiace di nomi rari. Nella commemorazione del Verdi (1901) nomina Giovanni Spataro [2], scrittore su la musica, " nostro quattrocentista, quasi sconosciuto „ (*Libro ascetico della giovane Italia,* 53). E leggiamo nel *Notturno*: " Il Comandante séguita a dettare l'ordine dell'operazione, con la sua bella pronunzia toscana, con la sua schietta lingua, che è quella stessa dell'epistola che Ramondo d'Amaretto Mannelli [3] mandò a Lionardo Strozzi quando i Genovesi furono rotti dall'armata dei Veneziani e dei Fiorentini „ (175).

Dei grandi cinquecentisti, lo entusiasmavano Leonardo Michelangelo il Machiavelli.

[1] Secondo il BRUERS (*Nuovi saggi dannunziani* cit, serie II, p. 168), apprezzava molto le Lettere di Alessandra Macinghi Strozzi.

[2] Non ne trovo il nome nei repertorii di storia della musica e della musicografia.

[3] Ramondo Mannelli, fiorentino, comandante di nave da guerra, vincitore dei Genovesi nel 1431: v. C. GUASTI, *Opere,* v. I (Prato 1894), p. 604.

In un articolo del 1893 su lo Zola, egli cita un sonetto, serbatoci dal Lomazzo, del " più alto esemplare della razza umana su la terra „ (*Pagine disperse,* 571). Notissime opere di Leonardo dànno titolo al romanzo *Le Vergini delle rocce* (1896), che reca sul frontispizio parole leonardesche: " Io farò una finzione che significherà cose grandi „, e alla tragedia *La Gioconda* (1898), che reca sul frontispizio un detto leonardesco: " Cosa bella mortal passa, e non d'arte „. Lo spirito di Leonardo, " il maestro incomparabile „ (35), stimato anche come scrittore, aleggia nel *Fuoco* (1900); nell'orazione del '22 *Ai Milanesi* (vedila nel *Libro ascetico*) diventa il simbolo dell' " itala gente da le molte vite „.

" Da quasi vent'anni – confessa nel *Libro segreto* (90) – io nutro di me il mio libro intitolato Buonarrota „. Del grande dalle quattro anime apprezza anche le rime: " Mi sovrasta il pensiero di Michelangelo, e quell'emistichio nella memoria vòlto alla mia significazione: " arder senza morte „. non è di un madrigale rinvenuto da me nel Vaticano?... e un altro madrigale di quel medesimo che non conobbe se non le mammelle di pietra dell'Aurora, ecco, mi figura la mia mutazione inebriante: " Tanto sopra me stesso – mi fai, donna, salire, – che, non che il possa dire, – no'l so pensar; perch' io non son più desso „ (*Libro segreto,* 150-51).

Il De Amicis nel citato colloquio: " Poi disse parole calde e belle del Machiavelli, che egli ammira sopra tutti, e che vorrebbe fosse studiato con passione dai giovani, anche come maestro di prosa eloquente. – Che maraviglioso scrittore! Per me egli è una mente, un'anima, un artista fiammeggiante. La sua prosa mi brucia. È un colosso di forza e di bellezza. È una giovinezza immortale. Ma noi lo vediamo attraverso il " machiavellismo „, che ci àltera i contorni della sua figura, come vediamo a traverso il " petrarchismo „ il Petrarca, che però ci appare rimpicciolito e velato „ (*o. c.,* 649). Sappiamo che delle opere del Machiavelli possedeva sette edizioni, tra rare e vili, tutte postillate di sua mano. Ma ne ammirava più lo stile che il pensiero: " Non sopravvive alla politica del Machiavelli – dice nel *Fuoco* (166) – se non il nerbo della sua prosa „. Nel proemio alla *Vita di Cola,* si propone di emulare nell' arte della biografia il pittore del Castracani; e in un luogo di essa *Vita* (la fine di fra' Moriale) vuole dichiaratamente gareggiare col Machiavelli.

Poca simpatia ebbe Gabriele per l'Ariosto e per il Tasso. Per l'Ariosto dobbiamo rifarci da un articolo del 1886, scritto a proposito di commedie del Cinquecento che dovevano essere rappre-

sentate nel Teatro drammatico nazionale. Il D'Annunzio riproduce una scena della *Cassaria,* dove trova " una agilità e una *vis comica* ed un lepore di stile non inferiori ai più belli componimenti del teatro latino „; ma lamenta che " l'endecasillabo sdrucciolo adoperato dall'Ariosto renda la recitazione alquanto faticosa „; e fa acute osservazioni sul verso comico latino e italiano (*Pagine disperse,* 243 -46). Poi dell'Ariosto tace, o quasi. Soltanto nell'orazione in morte del Carducci ricorda " il divin sogno „ del Poeta d'Orlando (*Allegoria dell' autunno,* 155); e nel *Saluto al Maestro,* con cui si chiude il Libro di *Maja,* immagina che lo spirito del Carducci conversi con Dante, con Guido Cavalcanti, con l'Ariosto. Si è scritto che il D'Annunzio faceva colpa al divin Ludovico di non saper fare l'ottava; ma la cosa è talmente enorme, che si stenta a crederla: sta di fatto che nel primo dei sonetti *A Lorenzo Elateo* chiama l'Ariosto " il signor dell'ottava „, come chiama il Petrarca " il signor della canzone „ (*Faville,* I 645).

Del Tasso cita una volta un dialogo (*Vita di Cola,* XXXVI); un'altra volta l'*Aminta* (*Faville,* II 203) e una conclusione amorosa (ivi 356); e lo chiama, con espressione tradizionale, " il gran Torquato „ (*Faville,* I 419). E questo è tutto.

Ma i ricordi cinquecenteschi son frequenti. Nell'isola di Murano, già " luogo da ninfe e da semidei „, " egli pensava agli orti illustri ove Andrea Navagero, il Bembo, l'Aretino, Aldo e il dotto coro gareggiavano di eleganze in dialoghi platonici *lauri sub umbra* . . . „ (*Il Fuoco,* 377; cfr. 463-64).

Trovo menzionati il Guicciardini, il Giambullari, il Salviati, il Varchi, A. F. Doni, il Serdonati, il Davanzati, il Lasca, il Cecchi, il Della Casa, e citate opere poco note, come i *Trionfi* di Celio Magno. Stupisce che sia assente il Vasari; ma son presenti, in compenso, i musicografi, come Emilio del Cavaliere, il quale " nel discorso premesso alla *Rappresentazione di Anima et di Corpo* espone intorno alla formazione del teatro novello le medesime idee che furono attuate a Bayreuth, compresi i precetti del perfetto silenzio, dell' orchestra invisibile e dell' ombra favorevole „ (*Il Fuoco* 149), e Vincenzo Galilei, di cui è apprezzato un dialogo su la musica (*Faville,* II, 302).

I prediletti pare che siano, oltre il Machiavelli, Benvenuto Cellini, " maestro di stile inimitabile „ (*Libro ascetico della Giovane Italia,* 40), il Firenzuola, il Caro e, tra i poeti, Gaspara Stampa.

Agnolo Firenzuola, già ricordato in una " favola mondana „, *Telum imbelle,* del 1887 come " il nitido novellatore di suor Ap-

pelagia „ (*Pagine disperse,* 403); cantato nel sonetto X su *Prato* (" Oh di nostro parlar limpido fonte – in cui mi rinfrescai ! „) e nei *Tributarii* dell'*Alcyone* (" Chi loderà il Bisenzio – sì caro a quel- l'antico – che lodò la bellezza – de la donna perfetta ?„); chiamato " il nostro Firenzuola „ nella lettera ad Hans Barth (*Allegoria del- l'Autunno,* 219); più volte lodato nelle *Faville ;* è accoppiato al Caro nella citata prefazione al *Trionfo della morte* e nominato col Boccaccio tra i prosatori italiani che non hanno trascurato il mistero del ritmo : " nella voce limpida e volubile del Firenzuola fluiva talvolta la melodia dei ruscelli dechinanti per i colli sereni al Bisenzio. E certo Annibal Caro, prima di vergar nel foglio i se- gni, ascoltò dentro di sé le elette parole risonare a lungo come nella segreta caverna e nel golfo lunato, ove mescevano ingenue lascivie i suoi due pastori „. Nelle *Faville* (I 431) è ancora citato il Caro : non più " il nettàreo volgarizzatore di Longo Sofista „, ma l'autore del Commento di ser Agresto da Ficaruolo.

Il ricordo della " Saffo veneziana „ è in alcune pagine del *Fuoco* (153 e 393-98). " Conoscete le sue rime ? [chiede Stelio a Fo- scarina]. Sì, le vidi un giorno su la vostra tavola. Miscuglio di gelo e di ardore. Di tratto in tratto la sua passione mortale, a traverso il petrarchismo del cardinal Bembo, getta qualche bel grido. Io so di lei un verso magnifico : – Vivere ardendo e non sentire il ma- le „. Foscarina le conosce benissimo, e recita tre sonetti e un ma- drigale, e spiega che Gaspara le è cara, perché a quattordici anni (Foscarina, come tutti sanno, è la Duse) fece la parte di protago- nista in una tragedia romantica intitolata *Gaspara Stampa.*

Del Seicento il D'Annunzio ammira la curiosa fantastica erudi- zione (*Libro segreto,* LXXXVIII-IX). Dei poeti, menziona il Chia- brera, da cui ha ripreso la " quartina alterna „, facendo " della ve- tustà nota una modernità ignota „ (*Libro segreto,* 39), il Tassoni, il Bracciolini, l'autore del *Torracchione desolato,* Bartolomeo Corsi- ni, e un poco noto autore di " favole marittime „, Anton Maria Consalvi [1] (*Il Fuoco* 32-33) ; e non si degna mai di ricordare il Marino e il marinismo – egli che da qualche critico facilone fu giudicato un moderno Marino. Tace di Galileo, sovrano prosatore ; ma della plejade galilejana cita Francesco Redi, che chiama " suo emulo nel ditirambo „ (*Libro segreto,* 102 ; cfr. *Faville,* I 646), e che stima come scienziato prosatore (*Libro segreto,* 21, 321, 363),

[1] A. BELLONI (*Il Seicento,* 1929, p. 401) ne cita *Il consiglio degli dèi per la fondazione di Venezia* (Vicenza 1614).

e Lorenzo Bellini, " il faceto cantore della *Bucchereide* „ (*Libro ascetico della Giovane Italia,* 349). Dei grandi scrittori gesuiti, molto gli piaceva – secondo più d'una testimonianza – Daniello Bartoli, e citava il Segneri de *La manna dell'anima.* Loda in uno scritto del 1917 l'udinese Colloredo [1], " che fu capitano di ventura e poeta indocile, servendo la Serenissima a capo di corazze e foggiando in rime aspre e in quartine membrute la sua parlatura nativa, concisa e aguzza, acerba e venusta „ (*Faville,* II 281). È la più compiuta caratteristica di poeta secentesco che si abbia del D'Annunzio; ed è singolare che sia di un poeta dialettale, di cui non si trova neppure il nome nei manuali di letteratura.

V.

Pochi nomi di settecentisti ricorrono nelle opere del D'Annunzio.

Nel *Libro segreto* rammenta G. B. Fagiuoli, " rimator toscano ch'ebbe nome da una civaja flatuosa e vivacchiò nell'ombra uggiosa di Giangiacomo ultimo de' Medici traligno „ (44), e Giovanni Fantoni, " poeta celebre nel nome arcadico di Labindo „, " quegli che disciplinò nelle armi la famosa schiera di giovinetti nomandola Reggimento della speranza „ (44); e descrive " un bel canapè dell'epoca di Giorgio Baffo „ (209).

Apprezzava le *Regole ed osservazioni della lingua toscana* (1745) di Salvatore Corticelli (*Faville,* II 178 – 181); citava Luigi Lanzi, lo storico arguto della pittura italiana. Ma dei grandi antesignani del Rinnovamento, d'un Vico, d'un Muratori, non una parola; e della triade del Rinnovamento, Goldoni Parini Alfieri, uno solo lo interessò. Che egli non vedesse nel Settecento altro che " l'epoca di Giorgio Baffo „ ?

Del Goldoni trovo il nome una volta sola: in una cronaca teatrale del 1886, dove la *Locandiera* è giudicata " bella commedia „ (*Pagine disperse,* 249).

Dell'Alfieri nulla. Unico riflesso alfieriano, del noto epigramma contro il Lampredi: " il coro delle bertucce giovinette e dei mammoni decrepiti, che *m'inibiscono l'immortalità* „ (nella lettera a V. Morello, *Più che l'amore,* 12). Eppure, a non dir altro, il poeta

[1] Ermes di Colloredo (1632-1692): v. B. CHIURLO, *Antologia della letteratura friulana,* Udine 1927.

che nella bocca della cieca, nella *Città morta,* voleva mettere " meravigliose parole „ e " silenzii da cui nascevano infinite bellezze „ (*Il Fuoco,* 282), come poteva non ammirare l' incomparabile poeta della *Mirra*?

Due reminiscenze pariniane trovo nel D' Annunzio: nelle *Faville* (I 72), dove dice che non so che cosa gli dà la nausea " che dovevan dare al Parini i soliti " cavolacci riscaldati „, e nel *Libro segreto* (333): " cerco di ricomporre l'armonia con quell' *orecchio pacato che la Musa ama* „. Ma, in un articolo su i funerali del Poeta, Guido Piovene riferisce questo aneddoto narratogli da Antonio Bruers: " Un giorno che il Bruers scrisse in lode del Parini, se ne entusiasmò: lodò in quel poeta l'arte dello stile, la facoltà, poi perduta, di adoperare pazientemente i versi brevi, la perizia nello inserire versi tradotti dal latino nel testo, senza che il lettore lo scopra: lo trovò superiore a tutti i suoi successori; e infine giunse a questa confidenza, che forse ha qualche importanza: Mi piace il *Giorno* del Parini; ed io nel *Piacere* ho voluto fare come lui. Ho voluto scrivere la storia del giovin signore del Novecento „[1]. Possiamo credergli? Lasciamo stare che il *Piacere* è del 1889. Ma poteva Gabriele, che era Andrea Sperelli, protagonista di quel romanzo, e che nell'*Intermezzo* (1883) aveva cantato: " La giovinezza mia barbara e forte — in braccio de le femmine s' uccide „, far la satira di sé stesso? No: nel Parini egli ammirava soltanto la perizia dell'artista.

E non è poco: ché neppur questa ammirò nei Tre Grandi del primo Ottocento: il Foscolo il Manzoni il Leopardi.

Il Foscolo, ch' io sappia, è ricordato una volta nelle *Faville* (II 131) per le annotazioni a gli *Aforismi dell' arte bèllica* del Montecuccoli, e due volte nel *Libro segreto* (320, 354), dove dice e ridice che non considera la parola come mèzzo di scambio, che rinunzia al " linguaggio ben chiamato itinerario da Ugo Foscolo „. A lui toglie, facendola sua nelle *Faville* (I 428), l' ironica parola " prosare „. Non un ricordo mai, non una citazione del poeta.

Un giorno (narra il Piovene nel citato articolo) che il Bruers, riordinandogli li scaffali della biblioteca, mise le opere dell' Alfieri e del Manzoni a portata di mano sul primo scaffale, il D'Annunzio, notato che l'ebbe, fece un gesto infastidito di mandarli a gli ultimi piani. Del Manzoni non trovo mai il nome nelle opere dannunziane:

[1] G. PIOVENE, *Il lauro del Palatino sulla fronte del Poeta soldato,* nel " Corriere della sera „ del 3 marzo 1938.

soltanto un'allusione a lui nòto in un luogo delle *Faville* (I 438): " Non risciacquavo in Arno io né piatti né bucati, ché anzi fin da quel tempo [dal tempo del Collegio] m'erano a noja tutti i risciacquatori di Lombardia goffotti e presuntuosetti „. E sappiamo che nelle conversazioni con gli amici lo chiamava " il tabaccoso Manzoni „.

Scarsa simpatia per il Leopardi è già dimostrata in uno scritto del 1888 sul *Giaufrè Rudel* del Carducci, dove a lungo insiste sul confronto tra l'avventura del trovatore e il Consalvo leopardiano (*Pagine sparse* 493-94): ma qui riecheggia giudizii carducciani di allora. L'unica reminiscenza leopardiana si trova nel *Forse che sì, forse che no* (537): " ... rimase solo col Pensiero dominante ... „. In una pagina del *Libro segreto* (139) il Leopardi è trattato crudelmente, così: " Ebbene, sì, io sgobbo a prendere titolo di filologo; poiché taluno ammonisce che il gobbo Leopardi verseggiava filologicamente, e quegli stesso se ne va filologicamente filologando „.

Ora, che il poeta dionisiaco della gioja di vivere e della morale nietzschiana non potesse soffrire il pessimismo stoico del Leopardi né il pessimismo cristiano del Manzoni, antitesi, se mai ce ne fu, d'ogni decadentismo, d'ogni irrazionalismo etico ed estetico; che all'ammiratore di Daniello Bartoli non piacesse la lingua casta e schiva del Leopardi né la lingua semplice e naturale del Manzoni, si comprende benissimo: ma proprio non si comprende l'indifferenza per il Foscolo, poeta soldato e raffinato esteta. L'autore di *Elettra* e di *Mèrope,* secondo e quarto libro delle *Laudi,* coi quali rinnovò, dopo il Carducci, la tradizione romana e italiana della grande poesia civile, glorificante il passato e vaticinante l'avvenire della Patria, avrebbe dovuto esser grato a Ugo Foscolo, che di quel rinnovamento era stato l'antesignano. E come il contemplatore della morte poté dimenticare il poeta dei *Sepolcri*?

Ma c'è un altro Foscolo più vicino al D'Annunzio, se così posso dire, più dannunziano. Certamente il Foscolo delle *Grazie,* che rivive da moderno i reconditi misteri dei miti ellenici, è il vero precursore del migliore D'Annunzio, che è quello di *Alcyone;* e il Foscolo didimèo prenunzia di lontano lo scrittore delle *Faville* e del *Libro segreto* [1].

Non si trova mai nel D'Annunzio né il nome del Gioberti né quello del Mazzini. A quest'ultimo allude una volta, senza nominarlo, in uno scritto commemorativo del Nencioni, che dovrò ci-

[1] Cfr. il mio art. *Ugo e Gabriele,* nel " Messaggero „ del 19 ott. 1953.

tare, *L'orizzonte profetico,* dove riferisce alte parole " del cospiratore ligure dalla capace fronte e dalle orbite cave „ e " d'un altro nobilissimo amator di libertà, che morì cieco e veggente „. Il secondo è Niccolò Tommasèo, per cui ebbe viva simpatia. Testimonia il De Amicis che tra i prosatori che al D'Annunzio parevano più degni di studio, era il Tommasèo, " che possedette il magistero della lingua e dello stile come pochissimi del suo secolo „[1]. Lo chiama, è vero, nel *Libro segreto* (351), " il bilioso Tommasèo „; ma nelle *Faville* (I 453) scrive: " Avrei voluto incontrare l'ombra di Niccolò Tommasèo, e accompagnarmi con quel vecchio cieco scarno, che sempre m'era piaciuto pe' suoi crucci ond'era aspro perfino il suo lessico „. Molto stimava anche Cesare Cantù [2].

Attesta l'Antongini che " l'umorismo innato di D'Annunzio gli fa amare gli scrittori giocosi e soprattutto i poeti dialettali „, e nomina, degli ottocentisti, il Porta e il Belli [3]. Di un esemplare delle poesie del Porta con postille dannunziane dà notizia il Bruers [4], e lo stesso Antongini ci fa sapere che si dilettava di farsi leggere da lui milanese le poesie del Porta, e ci fa conoscere una poesiola del D'Annunzio in milanese, d'ispirazione portiana [5]. Quanto al Belli, lo chiama in una lettera del 1935 a Vittorio Emanuele III " il nostro Belli immortale „ (*Teneo te, Africa,* 116), e lo ricorda nel *Libro segreto* (268). E del Belli un giorno disse al Bruers: " Egli è il più grande artefice del sonetto che abbia avuto la nostra letteratura „[6].

In morte di Giacomo Zanella, il giovine D'Annunzio pubblicò nella " Tribuna „ del 19 maggio 1888 un articolo, in cui lo chiama " pacato e gentile artefice di versi „ (*Pagine sparse,* 502).

La famosa *Nota su Francesco De Sanctis,* pubblicata nella " Tribuna „ del 28 giugno 1893 (*Pagine disperse,* 554-55), fu dal D'Annunzio rifusa (con qualche ritocco e la soppressione delle avventate parole " mancando di coerenza teorica „) nella parte polemica del mirabile discorso *Dell'arte di Giorgio Barbarelli,* edito

[1] Gli piaceva anche il poeta: la sua ode *Per i morti di Dogali* (1887), poi rifiutata, era poco più di una variazione dell'ode *Gl'Italiani morti in Spagna* del Dàlmata. V. *Dannunziana,* nel " Capitan Cortese „, Milano, 29 marzo del 1896.

[2] A. BRUERS, *Nuovi saggi dannunziani* cit., s. II, p. 160.

[3] T. ANTONGINI, *Vita segreta di G. D'A.* cit., pp. 143-44.

[4] A. BRUERS, *Nuovi saggi* cit., s. II, pp. 172-73.

[5] T. ANTONGINI, *D'A. aneddotico* cit., pp. 92, 332, 208-9.

[6] A. BRUERS, *G. Belli e G. D'A.*, in *Saggi su la letteratura italiana e straniera,* Bologna Zanichelli 1943, p. 98.

nel " Convito „ del De Bosis e poi compreso nel volume *L' Allegoria dell' autunno.* È giusto tener conto della seconda redazione. Il D'Annunzio ammira la potenza intuitiva del De Sanctis: " Così vivo e religioso era in lui il senso della bellezza, così profondo era il suo culto della forza creatrice, che talvolta egli giungeva per intùito a sorprendere e a rivelare certi misteri della genesi artistica quasi sacri e a scoprire certe affinità occulte del suo sentimento col sentimento dell'artefice „ (nella prima redazione avea detto meglio: " del poeta „). Ma ne riprova la forma: " ... mentre ... con convinzione così tenace predicava il culto della forma, egli non riesciva a rendersi padrone dell' elemento di cui si compone l' arte letteraria, ciò è del verbo; egli non riusciva quasi mai a costruire una pagina organica, la quale appunto rispondesse perfettamente alle leggi della vita verbale „. (Evidentemente c' è qui un grosso equivoco: la forma, *interna*, a cui guarda il De Sanctis, è tutt' altra cosa dalla forma, *esterna*, a cui guarda il D' Annunzio). Ne censura il vocabolario incerto, la sintassi cascante, l' incoerenza delle metafore: esamina a prova alcuni passi del *Saggio sul Petrarca*, dove trova anche inesattezze e contradizioni. " Cosicché – conclude – l' opera critica dell' illustratore di Farinata e di Ugolino – la quale pur ebbe qualche efficacia su la cultura nazionale contemporanea – [lo scritto risale – ricordiamolo – al 1893], essendo priva di quella resistente virtù che è lo stile, dovrà in breve perire „. Fu falso profeta: ma la critica del De Sanctis non vive certamente per la magìa dello stile, come vive quella del Carducci. Né vale, a confutare il giudizio dannunziano sul De Sanctis prosatore, tirar fuori – come fece il Croce nella prefazione al *Saggio sul Petrarca* – lo spiritoso paradosso del Flaubert che i piccoli scrittori debbono scriver bene, ma i grandi hanno anche il diritto di scriver male. Il De Sanctis non era il Vico. Io penso che egli fosse scrittore volutamente negletto per reazione alla sua educazione puristica nella scuola del Puoti.

VI.

Veniamo ora ai contemporanei di Gabriele, cominciando coi due maggiori: con quelli che formano con lui la triade letteraria dell' ultimo Ottocento e del primo Novecento.

Quanto egli debba al Carducci, non devo qui indagare: basti dire che il D' Annunzio non sarebbe il D' Annunzio senza l' ideale magistero carducciano. A me importa qui rilevare i suoi atteggiamenti di fronte al grande maestro.

Cominciò a fargli onore nel '79 con due strofi dell' ode *A la strofe alcaica,* compresa in *Primo Vere.*

Riassumendo nella " Tribuna „ del 9 aprile 1888 la lettura del Carducci su Giaufrè Rudel, diede su la prosa carducciana quel giudizio famoso (*Pagine disperse,* 489-92), che riprodusse in parte nella prefazione alle sue *Prose scelte* (1909): " Io non conosco tra i moderni prosatore più vario, più mosso, più agile, più potente di colui che ha scritto la difesa del *Ça ira* e il discorso pel *Secondo centenario di L. A. Muratori,* l' acerrima controversia *Critica e Arte* e le dilettose pagine delle *Risorse di S. Miniato* „. " ... tra tutti i prosatori di questo secolo egli è quello che porta nella fattura dei periodi varietà maggiore e maggiore accortezza nel collegarli con giro operoso di clausole e cadenze „. Egli " è il più profondo conoscitor di parole che abbia oggi l' Italia, ed è certamente il più ricco. La dovizia della sua lingua è larga come la sua sapienza nell' adoperarla ... „. Poi accenna ai tre poeti moderni che cantarono la pietosa istoria di Giaufrè Rudel, l' Uhland, lo Heine e, " terzo per ordine, ma primo per profondità d' inspirazione e per ineffabile melodia di rime „, il Carducci (ivi 498).

Il discorso *Per la dedicazione dell' antica Loggia fiorentina del grano al novo culto di Dante* (1900) s' apre con un commosso saluto al " poeta della *Canzone di Legnano* „, che unico sarebbe degno d' inaugurare la cattedra dantesca. E *Maja* (1903), primo libro delle *Laudi,* si chiude col *Saluto al Maestro,* " saluto filiale „ al " vate solare „, al " padre „, al " maestro sublime „, il cui spirito conversa coi magni spiriti degli antichi poeti: " ... il tuo spirto ovunque diffuso – era nell' etrusca Versilia ; – e conveniva con Dante – in Val di Magra, con Guido – a Sarzana, con l'Ariosto – di là dalla Pania, su l' aspra – Turrite, più lungi „.

Poi venne *L'orazione e la canzone in morte di G. Carducci* (Milano, Treves 1907), ora nel volume *L'Allegoria dell' autunno.* L'orazione, detta al popolo di Milano, è, come dev' essere, l' esaltazione di " colui che non si stancò mai di rammemorare nell' eloquenza e nel canto tutti i tempi e tutti i fasti italici „; " che sempre parlò e cantò nel nome di ciò che il Passato custodisce grande, nel nome di ciò che l'Avvenire annunzia giusto „ (152-53). " ... a lui, nella regione dello spirito, come al duce d' uomini su la spiaggia di Marsala, si addice il nome di Liberatore „ (164). Egli " lega agli Italiani d' oggi l' orgoglio della stirpe e la volontà di operare „ (169). Non si chiedano a questa magnanima orazione giudizii letterarii, se non forse quello su la *Canzone di Legnano* e quello sull'epopea

garibaldina creata dal " formidabile statuario della parola „ : definizione questa, del Carducci poeta, degna di restare. La canzone, un po' fredda nella sua impeccabile bellezza, s' avviva nell' amoroso congedo : " Compagna ardente della mia vigilia – ch' io vigilai tenendomi in disparte – per l'animo agguagliare al gran retaggio, – Canzon, tu vammi ostaggio – ch' io guarderò mia fede a Lui che parte. – La fiaccola che viva ei mi commette, – l' agiterò su le più aspre vette „.

In un altro discorso commemorativo, *Imagine dell' Italia apparita presso il sepolcro d' un grande figlio* (1907), è celebrato " l' eroe che levò l' inno mattutino verso la " giovinetta eterna „ e l' adorò quale già l' adoravano sul monte i nobili Aria Padri „ (*Libro ascetico della Giovane Italia*, 63).

Ma come il D'Annunzio guardò sua fede a Lui ch' era partito ? Pagine segrete dello stesso anno 1907, poi pubblicate nel II tomo delle *Faville*, sono intitolate *Di un maestro avverso*. È in esse briosamente narrato il primo incontro dell' autore del *Canto novo* col Leone maremmano nella redazione della " Cronaca Bizantina „; poi vi è detto : " Poco io lo conobbi ; molto lo amai, d' un amore accorato, per la forza di passione e di malinconia ch' era in lui. So ch' egli non mi fu benevolo se non in rari istanti, per commozione fugace, quando la sua prepotenza irosa erasi affievolita. Non mi sentii mai prossimo a lui nell' affetto, né concorde, ma sempre di un' altra specie e d' un altro ordine. Se io sapevo comprendere lui, egli non poteva comprendere me „ (219) [1].

Lo comprendeva benissimo: ammirava l'artista; ma egli, che non fece mai professione di sovvertitore della morale, pur volendola " trasportata dalla chiesa alla città, dal cielo teologico alla serena coscienza umana „, non poteva approvare l' infatuazione nietzschiana del D'Annunzio. Soprattutto dispiaceva al Carducci che l'autore delle *Laudi*, cattivo scolaro in questo, esasperasse alcuni motivi pagani di cui il maestro era pentito. Narrano i biografi del Carducci che quando questi, nel 1903, ricevette il volume delle *Laudi* col citato *Saluto al Maestro* (dove il D'Annunzio fa corrispondere al " cruciato martire „ carducciano la sua " vergine madre, vestita di cupa doglianza „), se lo mise con dispetto sotto i piedi e continuò a sfogliare la corrispondenza [2].

[1] Per altre malignità del D'A. contro il Carducci: T. ANTONGINI, *D' A. aneddotico*, pp. 277-80,

[2] Cfr. il mio art. *Giosuè e Gabriele*, nel "Messaggero„ dell'11 febb. 1954.

Il più antico giudizio dannunziano sul poeta di S. Mauro risale ad un articolo del 7 aprile 1888, *Sonetti e sonettatori* (sic), nel quale si tratta di Riccardo Pitteri, di G. C. Abba e soprattutto d'un volumino di otto sonetti di Giovanni Pascoli: "... questi otto sonetti sono così nitidi, così lucidi, d' una così nobile eleganza, d' una vivezza e freschezza di lingua così felici, ch' io assai pochi sonetti conosco nella letteratura nostra contemporanea [e c' eran quelli delle *Rime Nuove* /], i quali possan venir con loro a paragone „ (*Pagine disperse,* 488).

In una rassegna dell' anno poetico, nel " Mattino „ del 30 - 31 dicembre 1892, dopo aver accennato a quei poeti che vorrebbero riprendere la tradizione lirica dei primi secoli, il D'Annunzio scrive: " Il più originale di tutti, quello che meglio di ogni altro è riuscito a imprimere la sua buona impronta su le forme vetuste, sembra a me Giovanni Pascoli, un poeta della Romagna solatìa escito dalla scuola di Giosuè Carducci. E io sono lieto di citare qui il solo suo nome e di rendere a lui quelli onori ch' egli merita, mentre il suo piccolo e prezioso libro di versi [*Myricae*] è rimasto sino a oggi quasi sconosciuto sotto una congiura di silenzio „. Lo definisce " poeta rurale „ ; ne loda la " versificazione mobile e ingegnosa „ ; nota che il Pascoli è miglior disegnatore e coloritore che musicista (il che è verissimo del primo Pascoli, squisito pittore d' indimenticabili quadretti georgici, non ancora musicale poeta del mistero). " Io trovo insomma talvolta in questo libro non l' arte, ma la letteratura [ecco sin dal 1892, la famosa distinzione crociana di " poesia „ e " letteratura „]. E noto la mancanza di quel mistero che soltanto la potenza occulta della musica crea intorno ai fantasmi poetici „ : mistero ch'egli trovava allora in certi sonetti e sestine del Petrarca (*Pagine disperse,* 551-52). Non ostanti le riserve, ognun vede di quanto gran momento sia nella storia della fortuna del Pascoli questo giudizio, che è la prima rivelazione e rivendicazione, fatta da un poeta critico già famoso in un grande giornale, della originalità del Poeta romagnolo, sin allora quasi ignoto.

Poi, nel 1904, venne il *Commiato* del libro di *Alcyone,* la cui seconda parte è un'ode a Giovanni Pascoli, chiamato " l' ultimo figlio di Virgilio, - prole divina „. " Ospite immacolato, a te mi manda [parla l' Ode] - il fratel tuo diletto che si parte. - Pel tuo nobile capo una ghirlanda - curvò con arte „.

Il D'Annunzio ammirava anche, sino all' esaltazione, il Pascoli latino, che giudicava così in un' intervista del " Corriere della sera „ del 3 maggio 1911 : " Giovanni Pascoli è il più grande poeta latino

che sia sorto al mondo dal secolo d' Augusto ad oggi. Non c' è umanista diserto che possa reggere al paragone in purità di lingua, in vigore di numero, in isplendore di stile. Ne' suoi più alti poemi egli non è un imitatore, ma un continuatore degli antichi. Dopo Catullo, dopo Orazio, dopo Vergilio, egli continua il secol d' oro: voglio dire – quasi incredibile a dirsi – che lo arricchisce e lo affina ... „ [1].

La più bella rievocazione del Pascoli è nella *Contemplazione della morte* (1912). Il libro, dedicato alla memoria di lui e di Adolphe Bermond, narra la morte dell' amico italiano e dell' amico francese: " L' umile uomo da bene e il poeta indimenticabile erano una sola morte. Ed erano un solo sorriso, una sola pace, una sola beatitudine „ (116). Gabriele racconta poi le sue relazioni con Giovanni da San Mauro (pp. 23-41); e nel racconto affiora qua e là qualche giudizio letterario. " La nostra amicizia soffriva d'una strana timidezza, che non potemmo mai vincere, perché i nostri incontri furono sempre troppo brevi. Era un' amicizia " di terra lontana „ come l' amore di Giaufrè Rudel, e per ciò forse la più delicata e la più gentile che sia stata mai tra emuli. Si alimentava di messaggi e di piccoli doni „ (25): " messaggi affettuosi e quelle lodi acute, d' artiere ad artiere, che s' inseriscono alla cima dello spirito e fanno dimenticare la grossezza dei solenni tangheri, i quali oggi in Italia giudicano di poesia „ (47). " Penso che nessun artefice moderno abbia posseduto l' arte sua come Giovanni Pascoli la possedeva. La sua esperienza era infinita, la sua destrezza era infallibile, ogni sua invenzione era un profondo ritrovamento. Nessuno meglio di lui sapeva e dimostrava come l' arte non sia se non una magìa pratica „ (36). " Certe sue evocazioni dell' antico s' avvicinano ai limiti della magìa „ (23). Pare al nostro poeta di sentire nella Landa francese una " sinfonia vesperale di tutta la primavera alata, per Giovanni di San Mauro, per l' interprete d' ogni aerea voce „ (119).

Del Pascoli, dopo il 1912, qual che ne sia la cagione, Gabriele tace. Soltanto da una lettera del '36 vien fuori – ma come! – il nome del Poeta romagnolo: " Benito Mussolini, o mio fratello minore e maggiore – come direbbe Giovanni Pascoli, grandissimo poeta del meschino arzigogolo e persin del bisticcio peregrino, – io ti mando oggi ... „ (*Teneo te, Africa,* 172) [2].

[1] Questo giudizio è riferito da L. VISCHI, *I Carmi latini di G. Pascoli,* Bologna Cappelli 1932, p. 3.

[2] Cfr. il mio art. *Pascoli e D'Annunzio,* nel " Messaggero „ del 30 novembre 1953.

Ricorderò qui alcuni scrittori del cenacolo carducciano e sommarughiano, cari alla giovinezza del nostro poeta.

Pietro Pancrazi, pubblicando certe lettere della Classense di Ravenna, ci fece testé conoscere le relazioni del D'Annunzio con Corrado Ricci e Olindo Guerrini. Dirigendo la "Cronaca Bizantina„, scrive al Ricci il 23 ottobre 1883: "ecciti Olindo Guerrini a scriver per me almeno una volta al mese„; e la corrispondenza si fa frequente nel 1901, quando il Ricci gli fornisce libri e opuscoli ravennati e documenti polentani per la *Francesca da Rimini*[1]. Uomo di spirito, si compiaceva d'una parodìa che il Guerrini fece nel 1883 di *Venere d'acqua dolce,* come più tardi delle parodìe che delle sue poesie pubblicava Renato Simoni nel "Guerrin Meschino„[2].

Per le nozze d'un poeta è intitolato un articoletto del 27 ottobre 1886: "Severino Ferrari, il poeta dei *Bordatini*, il critico argutissimo, il più bizzarro di quei nuovi Goliardi che un tempo fecero così lieto tumulto di giovinezza nelle aule degli studii fiorentini, celebra le nozze con la sua bella e gentile musa ...„. In questa occasione Guido Mazzoni gli offrì il I canto d'un suo racconto in terza rima, *Maria Spinelli.* "E il dono nuziale, in verità, non poteva essere più squisito„ (*Pagine disperse,* 258).

In un articolo del 28 giugno 1886, *Un poeta melico,* dice che librettista ideale sarebbe Carmelo Errico, che "ha già dato al pubblico d'Italia molti saggi della sua bella vena melodica„; e loda *Convolvoli,* "liriche d'amore caste e armoniose„, da lui pubblicate tre o quattro anni prima, di cui s'erano esaurite due edizioni. "La Camena di Carmelo Errico tace ora da qualche tempo, in una casa che è il vero albergo dei sogni, dove i pastelli del Michetti, gli studii di Baldomero Galofre, i quadri a olio di Paolo Vetri, le terrecotte e i bronzi di Costantino Barbella e di Mariano Beiliure formano un piccolo museo„. "A Francesco Paolo Tosti risale il vanto di avere scoperta la musicabilità delle poesie di Carmelo Errico. Tutti conoscono il *Plenilunio,* l'*Ideale,* l'*Ave Maria,* che sono tra le più belle romanze da camera moderne„ (*Pagine disperse,* 198 - 203)[3].

[1] P. PANCRAZI, *Carteggi alla Classense,* in *Scrittori d'oggi,* s. VI, Bari Laterza 1953, pp. 131-32.

[2] T. ANTONGINI, *D'A. aneddotico* cit., pp. 116-17.

[3] Su Carmelo Errico, da Castebaronia (Irpinia) (1848-1892), oggi dimenticato, puoi vedere A. D'AMATO, *Un poeta idealista irpino,* estr. da "La luce del pensiero„, Napoli Morano 1914.

Tre compagni d' arte sono onorati nell' *Isottèo* e nella *Chimera*: Giovanni Marradi, a cui son diretti quattro sonetti " in onore della nona rima ,, , che costituiscono l' *Epodo* dell' *Isottèo*: " O poeta gentil, quanto mi piacque, – che ti vidi onorar la rima nona ... ,, ; Giuseppe Cellini, pittore e poeta, al quale son dedicati i *Sonetti delle fate* della *Chimera* e tre sonetti dell' *Epodo* della stessa raccolta ; e Giulio Salvadori, al quale son diretti due sonetti di questo ultimo *Epodo, Rileggendo Omero*: " Ora un lucido senso alto ed umano – me invade, poi che novamente udii – cozzar ne 'l verso l' armi de 'l Pelide ,, [1]. Del Marradi ancora si ricorda nel *Libro segreto*: " Ma io aspiro a superare i limiti dello stile scritto: meglio a cancellarne i limiti. o divinazione remota ! come posso io rileggere i miei sonetti giovenili al mite poeta Giovanni Marradi senza che il cuore mi balzi e la mente mi baleni ? ,, (433).

Carissimi ebbe in quegli anni Cesare Pascarella e Edoardo Scarfoglio. Il primo, nella lettera ad Hans Barth (1909), è chiamato " il poeta epico di *Villa Gloria*, che allora [al tempo del viaggio in Sardegna] col *Morto de Campagna* e con la *Serenata* era entrato nell' arte giovanissimo maestro per la porta della perfezione ,, (*Allegoria dell' autunno*, 219). E nel 1906 lo chiamava " grande poeta e diletto fratello ,, [2]. Trovo soltanto un accenno al secondo nel *Libro segreto*, dove narra un duello " con un vigoroso e libero scrittore, nato anch' egli in vista del Gran Sasso, antico amico divenutomi nemico e diffamatore crudissimo ... ,, (253 – 55) [3].

VII.

Sfilano nelle pagine dannunziane molti altri scrittori contemporanei, a cominciare da Leone XIII. Avendolo fortuitamente incontrato nello studio del ceramista Giovanni Tesorone, che lavo-

[1] Su le derivazioni dannunziane da poesie del Salvadori: P. P. TROMPEO, *G. Salvadori prima del suo dolce stil nuovo*, ne " La Cultura ,, , marzo 1929.

[2] A. BRUERS, *La biblioteca di C. Pascarella*, in *Saggi sulla letteratura italiana e straniera*, Bologna Zanichelli 1943, p. 107. Lo stesso Bruers ci fa conoscere uno scambio di lettere tra i due poeti nel 1931: *Nuovi saggi dannunziani* cit., s. II, pp. 177 e sgg.

[3] Pare interessante al Bianconi (*o. c.* pp. 85-86) un articolo del " Fanfulla ,, del 19 febbrajo 1882 (non compreso nella raccolta del Castelli), *Per un compagno d'arme*, in cui il D'A. loda le *Rime* (1881) di Pier Enea Gualterio (più tardi illustre filologo), alle quali riconosce " un alito caldo di umanità ,, .

rava in Vaticano, il D'Annunzio rimase così incantato della dottrina e della gentilezza del Pontefice, che, qualche mese dopo, pubblicò nel " Figaro „ un entusiastico articolo su le poesie latine di lui. Leone XIII gliene fu grato; e quando un prelato gli parlò di mettere all' Indice l' autore del *Piacere*, rispose: " Non dimentichiamo che, al postutto, è il solo che sappia scrivere in italiano „. Nel 1907 il D'Annunzio si documentò su la vita di Leone XIII, con l'intento di farsene biografo; ma poi non ne fece nulla [1]. L' incontro col Pontefice è narrato con poetici colori nello scritto *Ivini e il turco* (*Allegoria dell' autunno*, 213 - 14)

Una macchietta di Ruggero Bonghi troviamo in una descrizione d'un ballo del Circolo Nazionale nella " Tribuna „ del 2 febbraio 1885: " Ella [la Duchessa di Sermoneta] sorrideva con un' amabilità indulgente agli inchini dei cerimonieri; e il piccioletto Bonghi, questo brutto Socratello amante della bellezza e della grazia femminina, le camminava al fianco, conducendola a traverso l' appartamento „ (*Pagine disperse*, 90).

Enrico Panzacchi una volta (1886) è associato a Ferdinando Martini come " scrittore geniale „ (*Pagine disperse*, 266): ma in un articolo polemico del " Giorno „ (Roma, I giugno 1900), in piena lotta elettorale fiorentina, è detto che il senatore Cambray Digny " ha chiamato in campo un terzo poeta, molto sovente adoperato a tappare i buchi: Enrico Panzacchi, quel caro ammasso di materia sebacea e di graziose distrazioni: il quale porta in Santa Croce... l' autorità grande che gli conferiscono alcune dozzine di romanze per musica e di chiacchierate domenicali „ (ivi, 609 - 10). Il " mio buon Ferdinando Martini „ è ricordato anche nel *Libro ascetico della giovane Italia* (364); e nello stesso libro è menzionato " quell' alto intelletto che è Isidoro Del Lungo „.

Era grato a Guido Biagi, primo editore de' suoi bozzetti nel " Fanfulla „ (a lui avea dedicato un sonetto di *Primo Vere*, 1879). Di Giuseppe Chiarini, che primo, sin dal 1880, incoraggiò pubblicamente il novo poeta, non trovo altro ricordo che la dedicazione di *Tradimenti* (traduzioni in gran parte oraziane) in appendice a *Primo Vere*.

[1] T. ANTONGINI, *Vita segreta*, p. 403. - Quando nel 1911 l'autorità religiosa parigina s'accingeva a disapprovare il *Martirio di S. Sebastiano*, il D'A. dichiarò a un giornale: " Ai tempi di Leone XIII non ho mai avuto il più lieve conflitto con la Chiesa. Leone XIII era il più fine umanista, e per molti anni mi ha protetto „ (A. BRUERS, *Nuovi studii dannunziani* cit., s. II, p. 26). - Com'è noto, le opere del D'A. furono messe all' Indice nel 1927.

Nella " Tribuna „ dell' 8 marzo 1885, facendo il resoconto d'una conferenza di Luigi Arnaldo Vassallo – il famoso " Gandolin „ –, il D'Annunzio ne disegna un ritratto fisico fedelissimo al vero, come sa chi lo conobbe, aggiungendo: "... così prontamente sa cogliere il lato ridevole degli uomini e delle cose, e in un sol gesto o in un sol motto o con un segno solo della matita raffigurarlo, che tutti gli amici per amor di allegria lo cercano e lo desiderano ...„ (*Pagine disperse*, 102).

Non gli piaceva il " Bardo della democrazia „. Accenna in una pagina del *Libro segreto* (281) alla traduzione di Tirteo del " bollentissimo „ Felice Cavallotti, e continua: " ... ma, non senza modesta reverenza, l' essere comparato a quest' ultimo da un gazzettiere mobilitato o da un vecchio maggiore abbondanziere o da un appaltatore lombardo di vettovaglie sarebbe a me anfibia gloria non zoppa „.

Amava invece il Giacosa e il De Amicis. Era grato al secondo dell' intervista, da me più volte citata, del 1902: " l'unica prosa affettuosa e onesta – scriveva nelle *Faville*, II 222 – ch' io abbia ispirata a un letterato italiano „. A lui dedicò, stampandolo nella " Nuova Antologia „ del I agosto 1902, *L'Otre*, che fa parte del III libro delle *Laudi*.

Nello scritto *Della malattia e dell' arte musica* (*Faville*, II 343-63), il D'Annunzio riferisce un colloquio avuto con Giuseppe Giacosa, l' ultima volta che lo vide (1906), in compagnia di Marco Praga e di Luigi Barzini, alla vigilia della morte. Del Giacosa loda soprattutto l' arte oratoria: " Una voce manca alla città: quella che seppe dire il cordoglio di tutti quando il vecchio re della melodia [Giuseppe Verdi] si ricongiunse al mistero delle sorgenti; quella medesima che nella vittoria di domani saprebbe tonare l' orgoglio di tutti „ [1]. Esalta il formidabile oratore e il mirabile lettore: " egli era certo uno tra i più sapienti regolatori delle sonorità verbali, e

[1] A proposito di oratori: ecco quello che dice nel *Libro segreto* (261) dell'oratoria del famoso p. Giovanni Semeria: " S' interrompe la santa messa, perché il p. Semeria concioni. ei sale in una bigoncia che domina l'altare. parla con una eloquenza facile e pedestre, ma persuasiva. non v'è bellezza nella sua parola. anch'egli professa l'errore di credere che i cuori umili non siano tócchi a dentro da una voce di altura „. Il D'A., anche quando parlava al popolo, era sempre artista elettissimo della parola. È giusto: vero oratore o scrittore democratico non è quello che si confonde col popolo, ma quello che cerca di tirar sù il popolo al suo livello.

nessuno forse era più di lui sensibile alla giustezza delle cadenze „. La conversazione è di alto interesse estetico: il D' Annunzio parla della triade geometrica delle arti che si manifestano nello spazio, la quale tènde (o tendeva allora) a ricomporsi negli edifizii pubblici, e della triade delle arti che si manifestano nel tempo, musica danza poesia, la quale dovrebbe ricomporsi negli spettacoli pubblici; il Giacosa pensa invece che la più profonda musica dell' avvenire sarà senza parole. Segue il confronto dell' " itala grave cetra „ con la levità graziosa delle " corde eolie „, al quale ho accennato trattando del Petrarca nel pensiero del Nostro.

Che pensava il D'Annunzio de' due maggiori narratori italiani del suo tempo? Da giovane dové stimare il Verga, se non altro perché lo imitò nelle sue prime novelle; ma una volta sola se ne trova il nome ne' suoi scritti: in un articolo della " Tribuna „ del 9 dicembre 1886, dov' è menzionato tra le persone che assistono alla prima rappresentazione della *Badessa di Jouarre* del Renan: " Giovanni Verga, che vedeva seguire alle sue scene realistiche di vita plebea i magniloquenti dialoghi filosofici dell' " ultima notte „, stava cogitabondo ed anche un po' malinconioso „ (*Pagine disperse*, 279)[1]. Sono ben lungi dall' approvare una frettolosa e schematica teoria, esposta dal Pirandello nella orazione verghiana del 1920, d' un presunto dualismo della nostra letteratura, che conoscerebbe due stili – lo " stile delle cose „ e lo " stile delle parole „ – (Dante e Petrarca, Ariosto e Tasso, Manzoni e Monti, Verga e D'Annuuzio): ma è certo che la scabra potenza del Verga non poteva piacere al gusto del raffinato esteta D'Annunzio.

Quanto al Fogazzaro, narra l'Antongini: " A Parigi un giornalista francese che, me presente, gli chiese: – Qu' en pensez vous, Maître, de monsieur Fogazzaro? – egli rispose: – Il est de Vicence –, e il giornalista non gli cavò di più[2]. A me che lo stuzzicavo in altra occasione, per saperne qualcosa di più, rispose: – Le opere di Fogazzaro sono paragonabili a tazze di caffè e latte prese in sacrestia –! Gli chiesi anche che pensasse dello stile dello scrittore *de Vicence*. – È consigliabile giudicarlo nella traduzione francese – mi

[1] Col Verga cito il Capuana, del quale, in una polemica artistica dibattuta su la " Tribuna „ del 28 febbraio 1888, dice che gli ha promesso di scrivere non so che novella a proposito di questa polemica. – Ora C. Di Blasi, in un ricco volume su *L. Capuana*, Mineo 1954, pp. 284-86, 305-10, 381-82, ci fa conoscere lettere del D'A. al Capuana, dal 1883 in poi.

[2] Con la stessa risposta data ad altra persona, l' aneddoto è narrato da C. ANTONA TRAVERSI, *Foglie dannunziane*, Napoli Guida 1932, p. 47.

rispose D'Annunzio. – Il buon Hérelle ha saputo dargli quella purezza che gli manca –„. E un'altra volta (riassumo, per farla breve) ribadì, svolgendolo, questo concetto, aggiungendo: – Quanto alla sua poesia, è quella d'un impiegato postale che non conosce la metrica [1]. – Giudizii, anzi improperii, evidentemente dettati da una fiera antipatia personale.

A Matilde Serao dedicò il *Giovanni Episcopo* (1891): omaggio – penso – alla giornalista più che alla romanziera.

Fa molto onore al D'Annunzio l'affetto reverente, ch'egli serbò per tutta la vita, ad alcuni suoi maestri: a due dell'Ateneo romano e a Enrico Nencioni, alla memoria del quale son dedicate le *Elegie Romane*. In occasione della morte del Nencioni, ne scrisse l'*Elogio* (1896), che poi accolse tra le *Prose scelte* e premise ai *Saggi critici di letteratura italiana* (1911) dello scrittore fiorentino: ora si può leggerlo nel volume *L'Allegoria dell'autunno*. Egli lo apprezza come "il poeta di *S. Simeone stilita* e dell'*Inno ai fiori*„ e anche come critico, specialmente per il discorso *Sopra il barocco*. Più notevole è un altro scritto, *L'orizzonte profetico* (1896), anch'esso accolto fra le *Prose scelte* e poi, col titolo mutato, *Comandamenti della Patria*, nel *Libro ascetico della giovane Italia*: "Enrico Nencioni – che non vincerà il tempo con la sua opera espressa, inferiore al suo grande animo – sarà molt'anni ancora onorato per una tradizione d'amore, come colui che spese la sua vita in una continua esaltazione della poesia e in una continua commemorazione di ciò che fa la grandezza del popolo d'Italia„ (12). "La fede di Enrico Nencioni non era cieca, non vana, non nutrita solo dall'orgoglio di stirpe; sorgeva anzi dalla sua lunga conoscenza, era afforzata dalla sua profonda cultura, poiché egli fu in Italia il rivelatore de' più grandi poeti stranieri. Ma avveniva al suo spirito quel che avviene a noi ogni volta che, tornando da un lungo viaggio, rivalichiamo il confine e rivediamo la faccia della patria sorridente nel dolce lume. Nulla di tutto quel che vedemmo è più bello. *Quid melius Roma?* Con questo sentimento egli riprendeva il volume di Dante e diceva: – Ecco il libro! –„ (16). Il suo "sensibile pedagogo„, il suo "dolce pedagogo fiorentino„ è ricordato ancora nel *Libro segreto* (L e 425). Si noti che il Nencioni non fu sempre lodatore della sua arte, massime quando offendeva la verecondia.

E i maestri romani? Ripensa con simpatia al "magisterio ca-

[1] T. ANTONGINI, *Vita segreta*, pp. 119-20.

noro di Onorato Occioni esule di Trieste „; e racconta che a Prato si arrogava a scuola " il primato d'interprete legittimo „, " come più tardi nello Studio romano, dove *Occionius noster glie* lo riconosceva insigne „ (*Faville*, I 330). Nel *Libro segreto* son menzionati insieme l'Occioni, che, quando egli diceva, a proposito d'un certo carme di Catullo: – Questo poeta minore è qui maggiore di Vergilio –, " *lo* scrollava per le spalle con un riso cordiale, ove *egli* sentiva spirare l'anelito di Trieste serva „ (410), e " il *suo* squisitissimo maestro Ernesto Monaci „ (412). Di quest'ultimo disegna un indimenticabile ritratto, facendo la storia dei proprii studii franco-italiani nello scritto *La conquête studieuse d'une plus grande patrie* (*Teneo te, Africa,* 32 e sgg.).

Dirò finalmente di altri pochi della sua generazione.

Credo che primo Renato Serra abbia associato i nomi di Gabriele D'Annunzio e di Benedetto Croce, quasi coetanei e tutti e due abruzzesi, come quelli del più gran poeta e del più gran filosofo italiani del loro tempo. Ma invano nelle opere del primo si cerca il nome del secondo. Gabriele non s'interessò delle critiche del Croce, né delle polemiche dei crociani e degli anticrociani. Narra l'Antongini che, quando lesse nel *Contributo alla critica di me stesso* (1918): – Il D'Annunzio ed io siamo spiritualmente di diversa razza –, disse: – Per fortuna! –, e non altro [1].

La sua ardente bibliofilia gli fece amare due bibliotecarii letterati: Giuseppe Lando Passerini, menzionato nella *Vita di Cola da Rienzo* (LII), perché gli mandava, quand'era a Settignano, un bidello della Crusca (" assistente al Frullone „) per ajutarlo a compiere la sua " raccolta dei testi di lingua a stampa usati nel Vocabolario „; e Annibale Tenneroni, suo provveditore di libri rari da Roma ed eroico amico per circa quarant'anni. Ad Annibale da Todi, elegantissimo traduttore in latino delle *Elegie Romane* (la traduzione si chiude con due sonetti del tradotto al traduttore), è dedicata la *Vita di Cola di Rienzo* (1912). " Povero Tenneroni! – disse un giorno all'Antongini. – Non viveva che per me e per Jacopone da Todi, al quale consacrava tutto il tempo che non dedicava a me „[2].

Nelle *Faville* (I 360) è mentovato Francesco Novati, " uno studioso mero, ma pur rotondo „.

Credo che specialmente al De Bosis e al Conti egli pensi, quan-

[1] T. ANTONGINI, *Vita segreta*, p. 128.

[2] T. ANTONGINI, *D'A. aneddotico*, p. 263.

do scrive nel *Libro segreto* (414-15): " Eccolo, è accanto a me l'amico senza nome - artista, filosofo, scienziato, filantropo, credente nel tempo medesimo oltre le nubi e nella piana terra - il sodale composito delle intime essenze e delle sembianze di amici veri e bene amati, che non sono più, che non vivono più e non mi aiutano più ,,. Adolfo De Bosis - l'Adolfo Astorgi del *Trionfo della morte* - non è da lui giudicato come poeta, ma soltanto memorato come " il nobilissimo signore di quel *Convito*, che fu " presame d'amicizia ,, fra i pochi deliberati d'opporsi alla nuova barbarie ond'era minacciata la terra latina ,, (*Contemplazione della morte*, 27).

Angelo Conti è il Daniele Glauro del *Fuoco*, dove il D'Annunzio lo chiama " il fervido e sterile asceta della Bellezza ,, (47) e lo considera suo commentatore e quasi rivelatore (57 e 275). Nel saggio *Dell'arte di Giorgio Barbarelli* elogia il libro del Conti su Giorgione (e il precedente studio sul Petrarca): le sue pagine - dice - sono " piene di felici intuizioni espresse col più vivo linguaggio della poesia ,, (*Allegoria dell'autunno*, 72); ne approva il concetto dell'arte (continuazione, non imitazione della natura) e della critica (il critico è " artifex additus artifici ,). Anche nella lettera ad Hans Barth cita " il filosofo della *Beata riva* ,, (ivi 215).

Ed ecco tre Accademici d'Italia. Secondo l'Antongini, Filippo Tommaso Marinetti sarebbe stato sempre considerato dal D'Annunzio " come un uomo d'alto ingegno ,,[1].

Nello scritto *Per la edizione inglese di " Cose viste ,,* (1927), si compiace che siano tradotte in inglese " alcune tra le più sciolte e fresche pagine italiane d'oggi ,, (*Allegoria dell'autunno*, 237). " Dalla familiarità co' pittori Ugo Ojetti è indótto ad avvivar sempre la franchezza del suo tócco. Luigi Lanzi direbbe di lui che lavora " non tanto d'impasto quanto colpeggiando e di tócco ,, (239). " Tutt'occhi, tutt'orecchi, il cronachista sa cogliere gli aspetti e gli accenti del suo tempo innumerevoli. E nel chiamarlo cronachista, vorrei anche chiamarlo " ymagier ,, a somiglianza di quel messer Gianni Froissart, che, come lui, fa opera di pittore nel rappresentare il suo secolo . . . ,, (240).

Quanto mi piace che Gabriele renda onore al mio caro Ettore Romagnoli! " Nelle grandi strofe di *Laus Vitae* (egli dice nel *Libro segreto*, 57) l'occhio esperto scopre i disegni metrici dell'Ode e del Coro come le filigrane nella carta nobile. potrei dire,

[1] T. ANTONGINI, *D'A. aneddotico*, pp. 295-96.

per farmi intendere, che ogni strofa è filigranata di prosodia greca. ma nessuno m' intenderebbe, se non un solo – ellenista, contrappuntista, poeta – che si chiama Ettore Romagnoli „.

Uno che era su la soglia dell'Accademia (ma gliene fu vietato l'ingresso), fu Giuseppe Brunati, romanziere, di cui sappiamo che il D'Annunzio altamente lodò il *Quaresimale* (1910).

Fu amico anche di Trilussa: si conosce un ritratto del D' Annunzio a lui dedicato con queste parole non molto spiritose: " Al poeta degli animali parlanti il parlante animale Gabriele D' Annunzio „ [1].

E chi è quell' "Antonio occulto „ che gli portava " vecchi libri vestiti di pergamena lacera? „ È Antonio Bruers, cultore di scienze occulte e letterato, riordinatore degli archivii e della biblioteca del Vittoriale [2].

VIII.

Lo scrittore di cui il D'Annunzio parla più di frequente e più a lungo, è naturalmente Gabriele D' Annunzio. Raccogliere tutto ciò ch' egli dice di sé e anche soltanto i luoghi dove svela i modi e i segreti della sua arte, potrebb'essere argomento d'un altro, non breve, utile discorso. Pertinenti al mio tèma sono soltanto alcune sue testimonianze circa lo studio indefesso dei classici, la propria dottrina, la sua coscienza di maestro della nazione.

Nella *Vita di Cola* (LII) si compiace di ricordare che quel " cruscajo „ che lo ajutava a compiere la sua collezione dei testi di lingua, " *gli* dimostrava una qualche ammirazione per non conoscere pur tra i virtuosissimi Accademici un linguajo più dotto di *lui* „.

Nel *Libro segreto* sé chiama " l' estremo dei bibliomanti „. " Esamino, sfoglio, spulcio come soltanto sa chi di spulciatore ha inonorata nomea da' primordii. così io leggo libri che nessuno ha letto e mai leggerà: so tante e tante straordinarie cose che nessuno sa né saprà. sono forse l'estremo de' bibliomanti attentissimo e speditissimo nel cercare me medesimo e i miei fati „ (250). Il Montaigne " nella sua famosa torre aveva una libreria d'un migliajo di volumi, io nel mio eremo ne ho una di circa settantacinquemila.

[1] Le riferisce G. VILLAROEL nell'art. *Trilussa il Santone*, ne "La Sicilia „, Catania, 28 nov. 1953.

[2] A. BRUERS, *Nuovi saggi dannunziani* cit., s. II, pp. 162-63.

e io ho dato e do a me stesso tutte le forme della condizione umana, di là ben di là dal leggitore di Plutarco tradotto da Jacques Amyot; e anche le forme della condizione eroica: non soltanto con le odi e con le prose, ma con le gesta e con le conquiste „ (359). Si proclama " il supremo degli umanisti „: "... se umanesimo non è se non l'arte di costruire sé medesimo facendosi il fabro del suo proprio ingegno, il suo proprio fabro mentale, io sono il supremo degli umanisti, ch'ebbi la pazienza e la costanza di vivere in comunione di spirito con l'intera somma della umana esperienza, con la somma intellettuale e morale a noi conservata dalle Lettere greche e latine e italiane e francesi „ (ivi). Anche dice: " Lo studio lo studio lo studio mi ha reso tal maestro, che io so esprimere lo inesprimibile e che supero nel mio stile di scrittore tutti gli uomini che scrissero in tutti i secoli „ (354).

Che cosa avrebbe potuto insegnare un " tal maestro „ (torno, per concludere, al punto di partenza) se non sé stesso? E ogni maestro di lettere insegna, in certo modo, sé stesso, ma deve – continuo a credere – insegnare sé stesso in quanto è interprete della storia e dell'anima della sua nazione.

Nel *Commiato al patto marinaro,* dopo aver citato " il rimatore del *Centiloquio* „, dice: " Si può sorridere, e posso anch'io sorridere, di questa mia manìa erudita nel risalire e nel ridiscendere i secoli e i secoli dei secoli a ogni occasione. Ma questa che sembra innocua manìa alla gente gaja, e grave, è una mia vasta forza. Io sono un Italiano bennato che in ogni vibrazione del suo spirito e in ogni brivido della midolla vive e rivive tutta quanta la vita della razza, dai più lontani miti italieti alla più fresca de' miei discepoli giovinetti „ (*Per la più grande Italia* 240). Se " la vita della razza „ significa la vita della nazione italiana, c'è da dubitare, almeno per quel che riguarda la tradizione letteraria, ch'ei la rivivesse tutta quanta. E più si dubita quando si legge la lettera del 1907 al Morello: "... io mi considero maestro legittimo; e voglio essere e sono il maestro che per gli Italiani riassume nella sua dottrina le tradizioni e le aspirazioni del gran sangue ond'è nato... Le figure della mia poesia insegnano la necessità dell'eroismo „ (47).

In verità, prima del 1915, prima che poesia e azione s'identificassero in lui nell'eroismo di guerra, egli incarnò il mito del Superuomo, di cui derivò il nome dal Nietzsche, ma la sostanza dallo Italiano eslege del cosiddetto Rinascimento: penso specialmente a Sigismondo Malatesta, del quale fa l'apoteosi nel *Commiato* della *Francesca da Rimini,* mandando a lui il " poema di sangue e di

lussuria „ " nel nome de' due spirti cui travaglia – la bufera infernal che mai non resta „. Il " signore del Rinascimento „ , nelle sue predilezioni letterarie, non va oltre il Cinquecento, anzi, per la poesia, oltre il Quattrocento; il decadente (un decadente – intendiamoci – che riesce con magica arte a dar cittadinanza italiana allo estremo romanticismo europeo) predilige di quei primi secoli qualche mistico eccitante la sua sensualità, e degli altri secoli ammira qualche raro artista dalla parola peregrina.

A chi insisteva perché succedesse al Pascoli su la cattedra di Bologna, egli rispose: " L'onore è grande, ma il mio amore di libertà è anche più grande „. Di quale libertà parlava? Credo della libertà di buttare a mare quattro secoli di poesia italiana e soprattutto di fare il gran rifiuto di quella letteratura che, dall'Alfieri al Manzoni, fu vital nutrimento della risorgente Italia, e che anc' oggi l' Italia non deve obliare, se non vuole imbarbarire.

GIULIO NATALI

DIE GEISTLICHEN SPIELE MAX MELLS

Der Dichter Max Mell stammt als Oesterreicher aus einem Volke, dessen Wurzeln jahrhundertelang aus mannigfaltigem Boden Nahrung zogen, und das vielleicht gerade deshalb eine ganz besondere Eigenschaft besitzt: den Hang zur Mitte. Der Oesterreicher ist ein Mensch, der keine Extreme kennt und sie auch nicht kennen will, der herauszutreten trachtet aus der Wirklichkeit des direkt materiellen Interesses oder der Befriedigung von blossen Lebensnotwendigkeiten und in die Welt des Scheines strebt, der er Wirklichkeit zu verleihen sucht. Manchmal ist es eine symbolische, oft aber auch geradezu eine mystische Scheinverwirklichung. Da ist es dann schwer, zu sagen, wo das Leben endet und der Traum beginnt. Darin steckt auch der Grund für das Musische im Oesterreicher, der nie Denker war, nie Philosoph und Errichter gigantischer Lehrgebäude, und das macht ihn auch wie geschaffen für den Katholizismus. Das Leben unkompliziert hinnehmen, das ist seine Stärke, und gesunden Sinn haben, das Natürliche mit dem Uebernatürlichen in Uebereinstimmung bringen, wodurch jene zwielichtige Traum- und Wunderwelt entsteht, die in seinem Leben die grösste Rolle spielt. Zwischen diesen beiden Bereichen körperlicher und geistiger Wirklichkeit wird das Dasein eine dichterisch gesehene Erscheinung und ist in seinem tragikomischen Charakter wie geschaffen für ein Theater, in dem jeder seine Rolle spielt. Der Oesterreicher hat deshalb eine Vorliebe für das Theater.

Mell wurzelt tief in seinem Volke und reiht sich deshalb als echtes Glied an die lange Kette österreichischer Dichter, die über alle Zeiten hinweg diesen gleichen, nicht zu übersehenden Grundzug aufweisen, in mehr oder minder starkem Masse, so dass sie ihn manchmal fast zu verlieren scheinen, dann aber wieder neue Kraft aus ihm beziehen.

Schon Walther von der Vogelweide, der sich am Ende seines Lebens fragte: „Ist mir min leben getroumet oder ist ez wâr?“ und die andern Spielleute des Mittelalters standen gleichsam auf der Bühne, wenn sie vor die Ritter, Bischöfe und Herren traten. In den Mysterienspielen gingen die Darsteller in den Rollen ihrer heiligen Gestalten auf, und für Spieler und Zuschauer wurde alles erhebende

Wirklichkeit. Diese mystische Lebensschau konnte in Oesterreich auch durch die aufklärende Wirkung der Renaissance nicht vollkommen beseitigt werden; denn im nachfolgenden, formal auf der Antike fussenden Barock, in dem Gegenwart und Vergangenheit, heilige und profane Geschichte, die göttliche und menschliche Welt zusammenfallen im Glauben an die jenseitige Lösung und Bestimmung der irdischen Gegensätze, lebt im Grunde immer noch die Auffassung des Mittelalters, die in allem Irdischen nur Abbilder überirdischer Substanzen erkennt.

Der geistliche Stand in Oesterreich fühlte sich trotz seiner hohen humanistischen Bildung im Volke stets tief verwurzelt, eben weil er grösstenteils aus dem Volke hervorging. Es ist deshalb nicht zu verwundern, dass sich neben den lateinischen Theateraufführungen der Humanisten stets auch ein volkstümliches Theater erhalten hat. In dieser Zweigeleisigkeit humanistischer und volkstümlicher Entwicklung liegt gerade das Einzigartige des österreichischen Theaters. Nur so konnte im 17. Jdt. der Vergleich der Welt mit einer Schaubühne, auf der jeder seine Rolle spiele, derart populär werden.

In diesen verweltlichten Mysterienspielen der barocken Zeit ging es dem Menschen genau so um die göttlichen Dinge, nur dass sie greifbarer, sagen wir: humaner erschienen. Hierdurch hatte er sich wohl schon einen Schritt von seiner Kindhaftigkeit entfernt, aber das Wunder herrschte noch vor und an das Wunder wurde geglaubt. Diese Glaubensbereitschaft war es, die dem Volke damals die Kraft gab, nicht nur die Wirren des Dreissigjährigen Krieges zu überstehen, sondern auch dem grossen Ansturm der Türken standzuhalten und so das Abendland vor einem schweren Schicksal zu bewahren. Das war die Feuerprobe für den barocken Menschen Oesterreichs, der trotz aller Härten des Daseins die Spannkraft des Glaubens nicht verlor. Im Leben wie im Theater war er von einer Welt ergriffen, in der das Gute über das Böse siegte. Das irdische Leben ist für ihn ein Abbild des göttlichen: das Gute muss siegen.

Von den Städten aus drang dieser Glanz bis ins entlegenste Alpental und schuf jene gotisch-barocke Mischung, die man als Dorfbarock bezeichnet, und die dem üppigen Lebensgefühl der Städte gegenüber eine gewisse Herbheit bewahrte.

Wien hatte jene Reife erlangt, die für die grosse, fruchtbare Begegnung mit Calderon notwendig erschien. Von da an war es die Weltharmonie österreichisch-spanischer Prägung, die das Daseinsgefühl des Volkes bestimmte, freilich Zug um Zug schwächer werdend.

Schon die theresianisch-josephinische Aufklärung hatte durch

die Säkularisation von im Volke tief wurzelnden religiösen Gütern dahin gewirkt, dass bei Mozart-Schikaneder das echte Barockstück zur Zauberposse wurde. Erst Raimund nahm ihr durch Blutzufuhr aus dem Volke den spielerischen Schimmer des Rokoko und schuf mit dem Wiener Volksstück ein Theatermärchen von tiefer Glaubhaftigkeit. Und bei Grillparzer konnte das Wunder nur dadurch auf der Bühne bleiben, dass es für ihn, den Klassiker, zum tatsächlichen Traum wurde und so für jedermann Wirklichkeit sein musste. Es war ein neues Theater, das eines aufgeklärten Barock, realistisch, mit einem feinnervigen Gemüt, das wohl auch schon ganz leise späte Müdigkeit ahnen liess.

Der zynische Nestroy stand schon im Wirklichkeitssturm, der in Oesterreich allerdings erst nach dem Biedermeier so richtig einsetzte. Realismus aber ist dem Spieltrieb, dem Hang zur Illusion, entgegengesetzt; ohne Spiel jedoch steht der Mensch vor der Langeweile, vor der Leere des rein irdischen Daseins. Die ersten Zeichen einer tiefen inneren Erschütterung zeigten sich in Lenau. Der Barock war fast nur mehr eine äussere Form. Das Leben war kein Traum mehr, nicht einmal der Traum ein Leben. Schliesslich wurde der Traum eine Art Schlupfwinkel für zur Qual gewordene Ersatzvorstellungen, die Freud durch seine Psychoanalyse aufzustöbern und zu heilen suchte.

Die meisten Menschen jedoch, zumal in den Städten, lebten mit wahrer Begeisterung in diesem neuen und – so schien es – goldenen Zeitalter. Die Frage: Was ist das Leben? hatte für sie keine besondere Bedeutung. Man lebte in den Tag hinein, wie „Anatol", der unbekümmerte, leichtlebige, diesseitsbezogene Mensch, den Schnitzler so meisterhaft gestaltet hat. Und doch ist dieser Anatol auch ein Träumer, weil er das Leben nicht ernst nimmt, weil er als Wiener es nicht so ernst wie andere nehmen kann. Aber an Wunder glaubt er nicht mehr, auch nicht an die Liebe. Er befindet sich im Zustand des „metaphysischen Leichtsinns", wie Max Scheler sagt.[1]

Nur ein ganz geringer Teil der Menschen erblickte auch das zweite Antlitz jener Zeit und – erstarrte bei seinem Anblick, weil es das Furchtbare widergab, das es gesehen hatte: den Abgrund, in welchen der Fortschrittswahn führen musste, die gähnende Leere, das Nichts. Darüber wollten diese wenigen hinwegkommen, aber manchen fehlte die Kraft hierzu, auch, weil man ihre Mahnworte

[1] SCHELER, Max: Zur Ethik und Erkenntnislehre. Berlin 1933. S. 23.

nicht hören wollte. Und darin hatte die Schwermut und Daseinsangst der damaligen Zeit ihren eigentlichen Grund und führte teils zu dumpfer Resignation, teils aber, wie bei Trakl und Goll, in den Selbstmord. Sie wollten die menschliche Existenz sich aus sich selbst erheben lassen, im Mitleiden, das sie zu ihrem Evangelium erhoben, aber fanden die ihnen einmal abhanden gekommene Kraft nicht wieder, aus dem irdischen Ich herauszutreten und sich dem Glauben an einen erlösenden Ablauf anzuvertrauen. Das Kindhafte war ihnen verloren gegangen; sie suchten es in der Tiefe der Seele, aber zerpflückten diese dabei.

Wo war der Weg, zurück in die Geborgenheit des Glaubens? Als erster suchte der Rheinländer Karl Muth von München aus die katholische Dichtung zur Teilnahme an den Problemen der Gegenwart aufzurufen. Im habsburgischen Oesterreich aber lagen die Voraussetzungen insofern anders, als es sich als möglich und auch notwendig erwies, auf eine lange Tradition zurückzugreifen, die untergründlich wohl noch vorhanden war.[1] Richard von Kralik, der in Wien seine Heimat gefunden hatte, und sein im Gralbund vereinigter Kreis waren überzeugt, dass man aus der Vergangenheit lernen müsse und sogar zurückzugehen habe bis zu den Mysterienspielen. Im Wiedererleben der geistigen Welt des mittelalterlichen Menschen nur könne die Zeit genesen. Wohl steckte in der blossen Uebernahme der alten Spiele die Gefahr einer Romantisierung, die dem gebieterischen Ernst der Zeit abträglich war; doch nicht allein deshalb blieb Kralik auf der Bühne die Wirkung auf seine Zeitgenossen versagt, sondern weil ihm bei der Durchdringung des Stoffes die dichterische Kraft fehlte.

Andere gingen weniger weit; sie übersprangen nicht einmal grosse Zeiträume, sondern wollten die noch sichtbaren Zeugen einer besseren Vergangenheit beleben. So glaubten Hermann Bahr und Hugo von Hofmannsthal die Kraft zu einer Erneuerung im österreichischen Barock zu finden. Schon 1891, also zwei Jahre vor Gerhard Hauptmanns Traumdichtung „Hanneles Himmelfahrt", schreibt Bahr: „Wieder wurde die Kunst, die eine Weile die Markthalle der Wirklichkeit gewesen war, der Tempel des Traumes."[2] Der Oester-

[1] Ueber die österreichische Dichtung siehe: NADLER, Josef: Literaturgeschichte Oesterreichs. Linz 1948; THURNHER, Eugen: Katholischer Geist in Oesterreich. Bregenz 1953. (Behandelt die Zeit von 1900–1950).

[2] Zitiert nach: CLAUSS, M.: Hinwendung zum Mysterienspiel bei neueren deutschen Dichtern. Diss. Leipzig 1938. S. 9.

reicher Bahr vertraute also auf die Gabe des Menschen, aus sich heraustreten, sich verwandeln zu können, und wollte die ekstatische Bühne des Barock zu neuem Leben erwecken. Ausgleich, Harmonie, kein tragisches Ende: das wollte er. Darin zeigte sich ihm die bis in jene späte Zeit vorhandene christliche Substanz des Barock und machte ihn schliesslich zum gläubigen Katholiken.

Der tief der glanzvollen Vergangenheit maria-theresianischer Prägung verhaftete Hofmannsthal hatte sich gleichfalls ins barocke Erbe geflüchtet, aber erst 1911 im „Jedermann" die grosse Kraft des Mittelalters erkannt und dort erst mit dem Hinweis auf das Jenseits und dem untragischen Ende Jedermanns die Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Lebens gefunden. Auch „Das Salzburger grosse Welttheater" ist nur durch seinen Titel und die das Ganze tragende Metapher an Calderon angelehnt, sonst aber dem bereits im Mittelalter ausgeformten Schatz von Mythen und Allegorien entnommen. Es hat im Jahre 1922 den Menschen helfen wollen, indem es in das besonders nach dem Kriege bedrohlich gewordene soziale Problem eingriff und die im Bettler verkörperte zerstörende Macht durch göttliche Gnade zur Anerkennung der ewigen Weltordnung brachte. Das ist eine wahrhaft zeitbezogene Erneuerung des Mysterienspieles und hierin begegnen einander zuinnerst Hofmannsthal und Mell.

Was sich in der älteren und jüngeren Romantik nur in winzigen Ansätzen, eigentlich nur in Tiecks „Leben und Tod der heiligen Genoveva", gezeigt hatte, wurde auf dem Umwege über Oesterreich von Hofmannsthal und in noch viel stärkerem Masse von dem Spätromantiker Mell nachgeholt: die stets als unheiliger Ort angesehene Bühne erhält durch seine Spiele wieder die Weihe für die Darstellung heiligen Geschehens, das einmal sogar in der Aufrichtung des grössten christlichen Symbols, des Kreuzes, gipfelt. So führt das Theater, das vom Kultischen herkommt und aus der Alltäglichkeit in ein höheres Seinsbereich strebt, bei Mell wieder voll ins Religiöse zurück.

Wenn hier von Oesterreich die Rede, aber Wien gemeint war, vielleicht auch Salzburg, so deshalb, weil dort das barocke Erbe lebendiger blieb als anderswo. Und doch: es ist für den österreichischen Geist immer von grösstem Segen gewesen, dass er in den Ländern über einen fast unerschöpflichen Kraftvorrat verfügte, ja dass sich, wie schon angedeutet, feinste humanistische Bildung sehr gerne mit bäuerlicher Urwüchsigkeit paarte, und dass der bodenständige Wiener immer einen Hang zum Lande in sich fühlte und

sich diesen auch, trotz der neuzeitlichen Vermassung der Stadt, bis in die jüngste Zeit erhalten hat.

* * *

Die schönste Verschmelzung dieser städtischen Tradition und des im Landvolke fortwirkenden christlich-germanischen Lebensgrundes zeigt sich aber in dem am 10. November 1882 in Marburg, in der ehemaligen Untersteiermark, geborenen Dichter Max Mell. Als vierjähriger Knabe war er mit seinen Eltern nach Wien gekommen, dort aufgewachsen und auf die Universität gegangen, um Germanistik zu studieren. Seiner engeren Heimat hat er aber die Treue gehalten und verbringt auch heute noch einen Teil des Jahres im steirischen Pernegg.

Schon früh regte sich in ihm die Vorliebe für dramatisches Schaffen. Aber neben kleinen Versuchen auf diesem Gebiet und einigen formstrengen Erzählungen geht er in seinen ersten Dichtungen nie über das allgemein Menschliche hinaus. Sie sind zeitlos, sowohl ihrer Form als auch ihrem Inhalte nach. Im „ bekränzten Jahr "[1] spricht eine reine Seele vom Frühling und von Mädchen, Grüssen, Tränen und Versunkenheit, von stillen Stunden in der Landschaft, von mildem Herbst und dem eisigen Winter. Die zarte Wehmut allein, die manchmal in ihm mitklingt, ist wie eine leichte Berührung mit der Sphäre der Gegenwart.

Die 1914 erschienene Novelle „ Barbara Naderers Viehstand "[2] zeigt den Dichter ganz im Bauernvolk seiner Heimat verwurzelt und verrät darüber hinaus an ihrem Aufbau schon den späteren grossen Dramatiker. In einem Gespräch mit Rainer Maria Rilke, das im zweiten Kriegswinter stattgefunden hatte, erklärt er, dass er das dramatische Schaffen als das ihm gemässe ansähe, und bekennt sich „ zu der strengen Form des Dramas; zu der Forderung nach Einheit des Raumes und der Zeit, die erfüllt werden müsste, zum Ablauf der Handlung in einem Zug, und dass es kein Entrinnen mehr geben dürfte und alles nur Notwendigkeit wäre, sowie sich der Vorhang gehoben hätte."[3]

[1] MELL, Max: Das bekränzte Jahr. Gedichte. Berlin 1911.

[2] id.: Barbara Naderers Viehstand. Leipzig 1914.

[3] MELL, Max: Gabe und Dank. Begegnung mit Rainer Maria Rilke. Wien 1949. S. 21.

Mell hat sich zu einem Meister der strengen Form herangebildet. In unermüdlich gefeilten und geschliffenen Erzählungen und Legenden begegnen wir manchen Begebenheiten und Gedanken, die der Dichter später in seinen geistlichen Spielen gross ausgestaltete, und früh schon hatte er sich mit biblischen Legenden befasst, die ihn stofflich an heiliges Geschehen, an die Sage, das Wunder und den Mythos brachten. In seiner steirischen Heimat fand er überreichen Vorrat an Geschichten, die ihm Leute aus dem Volke selbst erzählten und die er gesammelt und später wiedergegeben hat.

Da wurde ihm ein eigenartiges Erlebnis, welches fernerhin wesenhaft in fast allen seinen Spielen wiederkehrte: die Verwandlung der Gestalten; also wieder ein Heraustreten aus dem eigenen Ich und traumhaftes Hinübergleiten in Wesen und Bestimmung eines anderen, gedachten, vollzogen bis zur erlebten Wirklichkeit. Es waren, wie Mell selbst erzählt, „die zweiten Pfingsten im Kriege“[1], und der Zufall führte ihn auf den Kalvarienberg eines kleinen steirischen Gebirgsstädtchens. Die bemalten und vielfach verfallenen Holzfiguren, die den Leidensweg Jesu darstellten, ein verschlossenes Häuschen ganz in der Nähe, hatten ihn tief beeindruckt und ihm später das erzählende Gedicht „Die Osterfeier“[2] geschenkt, „dessen Schauplatz der heilig ausgestaltete Berg war; es handelte von drei jungen Menschenkindern, die zum Osterfest mit ihrer eigenen Person die umgestürzten Bilder in den Kapellen ersetzen und denen diese Vertretung tief in ihr Leben hinein wohltut.“[3] Der Schauplatz: es ist dieses Wort hier wirklich in dem Sinn zu nehmen, der ihm eigentlich zukommt; denn in der „Osterfeier“ schildert er uns die Landschaft, wie sie kulissenartig vor ihm daliegt, gekrönt vom mächtigen Bergrücken des Hochschwabs:

„Ein Theater, mir im Schreiten
Immer mächtiger erschlossen.“

Von dieser „grossen, reinen Bühne“ der Natur geht aber dann sein Blick zu den Menschen

„. . . in eine kleine

[1] id.: Steirischer Lobgesang. Die Kinder vom Kalvarienberg. Leipzig 1941. S. 100–103.

[2] id.: Die Osterfeier. Novelle in Versen. München 1921.

[3] a. a. O. (Anm. 1, S. 48) S. 104.

Dichtgefüllte, die von Leiden
Uebergeht und Leidenschaft." [1]

Nicht nur das durchaus dramatische Gefüge dieses Gedichts, auch eben der Umstand, dass Menschen als biblische Gestalten auftreten, dieses verzaubernde Ineinandergreifen von Realem und Irrealem, wie es uns in den Spielen des Dichters so überzeugend anspricht, machen die einzigartige Welt, das Mysterium seiner Dichtung aus, die nicht vom Mittelalter her bezogen wurde, sondern aus dem lebendigen Volkstum seiner Heimat. „Davon", erzählt der Dichter, „war bereits ein Zeichen, wenn vor dem Kriege solche, die nach der Ueberlieferung forschten und ihre herbe Schönheit erkannten, Versuche machten, die überkommenen Spiele um ihre Wirkung auf die heutigen Zuhörer zu befragen, und eine Erneuerung davon erhofften; und zu gleicher Zeit sehen wir auch, dass die alten mächtigen Wurzeln noch treiben. Hier, in weiten Landstrichen, ist die alte Uebung wieder im Schwange, ein echter Teil des Volkes glaubt daran und hält an seinem inneren Besitz fest, und uns, die wir aus der städtischen Bildung kommen, nötigt das Erleben einer solchen Darbietung, zu folgen und mit zu glauben." [2]

Den Krieg hatte Mell im Jahre 1917 auch im Felde mitgemacht und bitter war für ihn der tragische Zusammenbruch des alten Kaiserstaates, dessen eigenartige Atmosphäre er uns in manchen Erzählungen verdichtet herübergerettet hat. Für ihn gab es jedoch nie ein Suchen und Tasten aus Unsicherheit in der Weltanschauung, sodass er den Problemen des Lebens nach dem verlorenen Kriege als christlicher Helfer begegnete. In dieser Zeit setzt auch sein dramatisches Schaffen richtig ein. Der Dichter fühlt in sich die Berufung zum Sprecher, zum Priester, der davon träumt, er

„. . . stünde vor vielen,
Und hätte die Gabe zu reden, zu künden, zu rühren,
Sie zu begeistern zu wahrhaften Menschheitszielen,
Neuem Sonnenaufgang entgegenzuführen!" [3]

wie dies der ihm geistig verwandte junge Mann im „Wiener Kripperl von 1919" tun möchte.

[1] MELL, Max: In Zauberkreisen. Kalvarienberg. Aus der Dichtung „Die Osterfeier". Graz-Wien-München 1951. S. 40-41.

[2] id.: Steirischer Lobgesang. Passionsspiel in Steiermark. Leipzig 1941. S. 167-168.

[3] id.: Das Wiener Kripperl von 1919. Wien 1921. S. 11.

Hilfe brauchen vor allem die Städte und da wieder in erster Linie das ausgehungerte, in Verzweiflung erstarrte Wien, dessen zwei Millionen Menschen mit Bangen einem neuen eisigen Nachkriegswinter entgegensehen: Frauen schleppen Holz aus dem nahen Wienerwald, Kinder verschlingen gierig Brot, jungen Müttern erfrieren die Neugeborenen, während anderen das Glück des Mutterwerdens vorzeitig entrissen wird. Der Offizier als Eintänzer, der Musiker kehrt die Strassen, Heimkehrer ohne Ende, arbeitslos und allen Versuchungen ausgesetzt, vor allem der halbwüchsigen verrotteten Jugend, die vor nichts zurückschreckt und keine sittlichen Werte mehr besitzt. Verbrechen bis zur Leichenschändung, Verzweiflung bis zum Selbstmord, Verrohung bis zur Gotteslästerung, aber auch wieder stilles Dulden, Helfenwollen, Sehnsucht nach Halt: Das ist das Wesen jener Gestalten, die Mell uns im „Kripperl" vorführt. Sie sprechen die ihrem Stande und ihrer Herkunft gemässe Sprache; bis zum gröbsten Naturalismus geht die Zeichnung der Proletarierweiber, aber zarteste lyrische Schwingungen verrät die Sprache des jungen Mannes und seiner Schwester, die sich in dieser neuen Umwelt nur mit Mühe zurechtfinden. Dazwischen liegen die durch feinste Schattierungen in Vers, Rhythmus und sprachlichem Ausdruck erfassten anderen Figuren.

Alle jene Menschen sammelt der Dichter in einem Strassenbahnwagen. Müde und beladen, wie sie an den einzelnen Stationen, den Symbolen des Leidens hinzukommen. Es scheint fast unmöglich, hier helfen, für diese Menschen das richtige Wort finden zu können, für jeden einen Trost, bei all ihrer Verschiedenheit in Herkunft und ausgestandenen Leiden und Prüfungen. Der Dichter aber glaubt an eine Möglichkeit der Hilfe, und zwar an einem Abend, der in fast allen Menschen etwas von dem ursprünglich-kindhaften Zauber, vom Wunder erhalten hat, eben weil er Erinnerungen an die Kindheit auslöst und deshalb eine höhere Bereitschaft für ein gutes Wort, einen trostreichen Zuspruch bietet. Es ist der Heilige Abend. An diesem Abend wollen jene Menschen nach Hause. Da tritt mit stark expressionistischen Zügen echt mellsche Begriffsverwobenheit in Szene und wird Wirklichkeit. Zögernd zuerst, in Andeutungen der Schaffner, die Gabriel, Raphael und Michael heissen und mit erzengelstarker Hand die Menschen zur Endstation führen wollen. Dann entpuppt sich ein halbwüchsiger Leichenschänder als der funkenumknisterte Versucher schlechthin und schliesslich ist der Strassenbahnwagen der Linie 52 – zweiundfünfzig Wochen hat das Jahr – das Symbol der ständigen Möglichkeit, hinzufahren in

die Endstation des Heiles. Sie heisst Bethlehem. Dort ist das „Urgebild", das „liebegründend heilige Paar" und das „Kind, auf dessen Tat wir bauen." [1] Das Tramwayhüttel der Endstation verwandelt sich im Nebel in einen warmen, dunklen Stall: in sanftes Licht getaucht sind da Maria und Joseph und im Kripperl das Jesuskind. Die Angekommenen sehen es und verstummen, sie weichen unwillkürlich zurück, und dem Dichter kommt der Zweifel, ob sein Wort nicht vergeblich gewesen sei.

„Nein! Hab Nachsicht, wenn geblendet
Sie noch stehn, versteckt und stumm!
Ein gelähmter Nacken wendet
Sich nicht gleich zum Retter um." [2]

Tatsächlich tauen diese Menschen auf, jeder nach seiner Art: das kleine ausgehungerte Mädchen sieht „ein Wunder, das geschah", der verzweifelte Heimkehrer die wohltuenden „Heimatstrahlen" und das harte Proletarierweib sagt auf seine Art: „Dös, dös hab i amol tramt." [3] Die Arbeiterfrau erlebt eine tiefe Erschütterung, die sie nach ihrem durch eigene Schuld verstorbenen Kind aufschreien lässt und die junge Frau, die das in ihr keimende Leben bedroht sieht, sinkt in die Knie „bettelnd, bettelnd um ihr Los." [4] Zu einem einzigen grossen Chor verwundeter Seelen wachsen diese Stimmen an, und wenn sie jetzt die Kraft finden zum Gebet, dann kommt ihnen aus dem Leid die Erkenntnis, dass

„Niemand soll zum Heiland treten,
Ausser über Lazarus." [5]

Der ehemalige Offizier, der nun als Eintänzer in Gesellschaft von „Dirnen und Schiebern" [6] in ein leidvolles Leben hineingestossen ist, findet zufällig das Bibelwort: „Herr, wärest Du hier gewesen, so wäre mein Bruder nicht gestorben" [7], und er ist ganz betroffen davon. Diese Erkenntnis ist schon das Wunder der Gnade, das ihn

[1] Ebenda: S. 48.
[2] Ebenda: S. 49.
[3] Ebenda: S. 51.
[4] Ebenda: S. 52.
[5] Ebenda: S. 53.
[6] Ebenda: S. 20-23.
[7] Joh. 11, 21.

berührt hat, denn Gott ist in der Welt und später kommt er ja in seiner Barmherzigkeit und erweckt sie alle, deren Seelen schon gestorben waren, wie er Lazarus erweckte, und sie alle werden strahlende Zeugen sein von diesem Wunder.

Nur den Glauben muss man besitzen, wie Martha aus dem Evangelium. Das ist der Hymnus Mells auf die Macht des Gebetes, welches bereits ein Zeichen der Glaubensbereitschaft ist. Das Gebet wirkt Wunder: „Tretet hin und betet an!“ [1] Durch Wunder wird die menschliche Seele heil. Sie sind gewandelt. Maria sieht das alles und das Weibliche in ihr findet die richtigen, die praktischen Worte, dass nämlich das Brot, die Butter und das Fleisch, welches die Hirten gebracht hatten, und die Geschenke der reichen Heiligen Drei Könige die Not aller armen Menschen lindern können, dass genug da ist „für zwei Millionen.“ [2] Das sind die Wiener und die Hirten das österreichische Landvolk, die Heiligen Drei Könige aber die Reichen. So weist der Dichter hin auf das Opfer für die Armen, das aus christlicher Nächstenliebe geleistet werden soll. Die Welt wird ein Ganzes erst im Christentum, welches aus dem bewusst getragenen Leid zur Freude führt, und die Unschuld des Kindes, das hier das göttliche ist, hält segnend seine Händchen über die Menschheit.

Die Unschuld des Kindes ist ein Göttliches im menschlichen Dasein; sie möglichst lange zu erhalten, eines der dringendsten christlichen Anliegen. Aus ihr kann nur Gutes kommen, sie besiegt alles und ist das Wunder, das wie ein winziger Funken oft aus einem Wort, aus einer Geste oder dem Auge eines Kindes entspringt. Es ist immanent in der Welt, wird aber von den wenigsten gesehen, oft sogar bedroht, wie die beiden Landstreicher im „Apostelspiel“ [3] es in Gefahr bringen, die mit radikalen, bis zur Liquidierung aller konservativen Elemente gehenden Weltverbesserungsideen aus der Gefangenschaft heimgekehrt sind. Sie wollen Ordnung machen und ihre Absichten werden bekräftigt durch manche Härte, die sie bei Menschen im Tale erfahren. Auf ihrem Wege übers Gebirge gelangen sie zu einem kleinen einsamen Bauernhaus. Hier soll das Morden beginnen; sie sind „Beute geworden dem grossen

[1] a. a. O. (Anm. 3, S. 49) S. 53.

[2] Ebenda: S. 55.

[3] MELL, Max: Schauspiele. Das Apostelspiel. München 1927. Erstmalig erschienen ist es 1923.

Tier "[1] der Verrohung, die im Krieg ihren Gipfelpunkt erreicht hatte.

„Doch noch hat der Herr nicht verworfen die Welt,
Und noch ist es nicht um sie geschehn,
Aber an uns ist das Auferstehn!"[2]

Wie es zum Auferstehen kommt, ist die Handlung dieses Spieles, das uns ein junges Bauernmädchen zeigt, dessen liebste Beschäftigung darin besteht, im Buch der Bücher zu lesen. Es liegt etwas Lutheranisches in diesem Bibellesen, das wie ein letzter Ueberrest des in der Steiermark einst mächtigen Reformationsgeistes aussieht. Mit dem katholischen Hang zum Wunderglauben aber macht es jene andere Welt zu seiner eigenen und ist fest überzeugt von dem ständigen Erdenwallen Jesu und seiner Jünger:

„So ist es auch noch, das hat noch kein End,
Er hat sich noch nicht von den Menschen g'wendt,
Ist vielleicht gestern gangen im Graben,
Nur, dass wir's nicht wahrg'nommen haben;"[3]

Mell erzählt uns im „Steirischen Lobgesang" immer wieder, dass die Erlebnisfähigkeit der einfachen Leute in abgeschiedenen Gegenden heilige Gestalten Wirklichkeit werden lässt, dass also der mittelalterliche Universalismus in ihnen etwas ganz Lebendiges ist. Umso weniger darf es Wunder nehmen, dass das kindliche Bauernmädchen Magdalen in den beiden Landstreichern wirklich die ewig auf Erden wandelnden Apostel sieht. Es zwingt sie mit seinem Glauben in diese Rolle hinein, halb willig den einen und gegen seinen Willen den andern. Mit der unendlichen Feinheit des grossen Psychologen zeichnet der Dichter in Johannes einen Menschen, der die ihm übertragene Rolle nicht mehr ablegen kann, mit ihr wächst und gewandelt wird. Das geschieht im Verlaufe eines Gesprächs zwischen ihm und dem Kind, welches eingangs vonseiten der Landstreicher nur den Zweck haben sollte, das Mädchen zu täuschen, sich dann aber so verdichtet und ernst wird, dass Johannes den Fragen nach biblischem Geschehen aus Rücksicht auf sein einmal vollzogenes Auftreten christliche Antwort stehen muss. Er verteidigt

[1] Ebenda: S. 139.
[2] Ebenda: S. 140.
[3] Ebenda: S. 143.

in seiner Rolle das Mädchen sogar gegen die plötzlich aufwallende Mordlust seines Gefährten. Wir glauben, dieser grausame Petrus wird Ernst machen aus den Anspielungen auf die Möglichkeit, das Kind wieder zu erwecken und sehen es schon in seinem Blute liegen. Es denkt aber in seiner gotisch-frommen Art nur an eine Prüfung seiner Glaubensfestigkeit und sagt ganz einfach und schlicht:

„Herr Petrus, ich werde auferstehn!“ [1]

Von der gläubigen Gewissheit in dem Kind ist Johannes derart betroffen, dass er keine Worte findet. Und zum ersten Mal klingt etwas wie eine Wandlung in ihm an.

In der Vorstellung, dass der grosse Schmerz, den er unter dem Kreuze habe erleiden müssen, sein jetziges Gesicht geprägt habe, will das Kind mehr wissen von ihm, obwohl er aus einem quälenden Gefühl heraus beinahe grob wird. Es hat noch eine Frage am Herzen an den Lieblingsjünger des Herrn, die ganz langsam, fast zögernd aus seinem Munde kommt:

„. . . Wie ist das, wenn der Heiland liebt?“ [2]

In dem Schweigen, das darauf folgt, zeigt sich die Wirkung dieses Wortes auf den Mann, den „Gottes Finger berührt hat.“ [3] In solchen Augenblicken innerer Umwälzung stört die Anwesenheit anderer. Deshalb weist er Magdalen brüsk in die Küche. Es zeigt sich so in ihm das qualvolle Bewusstwerden der Schuld.

Sie geht langsam, leise hinaus. Ihre gläubige Unschuld war wie ein Wunder und diese kommen und gehen in aller Heimlichkeit. Aus Saulus ist ein Paulus geworden, aus dem einen Kämpfer ein anderer, der seinen bockigen Gefährten hart anfährt mit den Worten:

„Den schlag ich nieder, der jetzt zu mir spricht!“ [4]

und der hinaustritt in die sternenübersäte Winternacht, das Symbol der Reinheit. Sie wird noch heller in dem Kind, dem das Wunder zum Wunder geworden ist.

Wenn es auf manche befremdend wirken mag, dass Meil im

[1] Ebenda: S. 186.
[2] Ebenda: S. 191.
[3] Ebenda: S. 191.
[4] Ebenda: S. 192.

„ Kripperl " die überirdischen Gestalten so einfach mitten hineingestellt in irdisches Getriebe – aber zu jenem Zeitpunkt wollte der Dichter gleichsam erste Hilfe bringen und griff zu den altvertrauten Figuren um die Krippe – so kommt das Wunder im „ Apostelspiel " so einfach und rein aus der Seele eines Menschen, dass es überzeugen muss. Nur würde man den Dichter und das Bauernvolk seiner Berg- und Waldheimat, das eng verbunden ist mit dem Christentum, nicht verstanden haben, wollte man die kindlich gläubige Magdalen als „ abergläubisch " bezeichnen [1]; die starke Kraft nämlich, die von ihr ausgeht, entspringt der absoluten Wahrheit ihres Lebensgrundes. Freilich ist die Unterschiedlichkeit der existentiellen Wirklichkeit bei den heutigen Menschen oft so gross, dass für manchen der Glaube zum Aberglauben wird. Dann gibt es auch keine Brücken mehr zwischen diesen Teilen des Volkes und seine geistige Einheit ist gespalten. Für den Oesterreicher mag es jedoch ein Trost sein, dass ihm im Werke seines grössten lebenden Dichters ein sein Volk einigendes Lebensgefühl aufgedeckt werden kann.

Das Herz des Dichters ist übervoll an Hilfsbereitschaft, aber auch streng im Aufzeigen von Fehlern und Hinweisen auf Grundübel, die sich fast unbemerkt in die Seele eines Menschen einschleichen. Er ist jedoch nie lehrhaft, wenn er zu den Menschen spricht, sondern lädt sie bescheiden ein, „ zur Kurzweil und zur Freud " in sein „ festliches Spiel " zu kommen, das er als „ Gleichnis " aufgefasst sehen will von dem „ bunten Leben ", als „ ein Bild, einen Traum " ; die „ Ahnung " soll ihnen davon gegeben sein, dass sich über dem Spiel „ wohl etwas findt ".[2] Mit diesen Worten zieht der Ansager den Zuschauer gleich in seinen Bann, entführt ihn mit liebenswürdiger Geste dem Alltag, um ihn erst nach einem pausenlosen Spiel wunderbarer Verzauberung sachte in seine gewöhnliche Umgebung zu entlassen ; aber so, dass das auf dieser erhöhten Bühne des Lebens Erfahrene noch lange in ihm nachklingt.

Im „ Schutzengelspiel " werden wir an Calderon erinnert, auch weil Mell es in eine alte Stadt verlegt, die alle Züge des Barock trägt. Bunt ist das Leben in dieser Stadt, es hat sogar grelle Farben, aber über allem schimmert jene tiefe Gläubigkeit, in der das Ich über das Irdische hinausgeht und doch das Unfassbare zur Erde nie-

[1] NECCO, Giovanni: Max Mell. In: Studi Germanici, 2. Jg., Firenze 1937. S. 530.

[2] MELL, Max: Schauspiele. Das Schutzengelspiel. München 1927. Erstmalig erschienen ist es 1923.

derzieht, ihm den Abglanz von den grandiosen Werten des Ueberirdischen gebend.

Der „Tisch des Herrn“[1], von dem wir eine fromme Jungfrau kommen sehen, ist die Gnade der Verbundenheit mit dem göttlichen Wesen, umsomehr aber auch die Verpflichtung, nicht zu vergessen, dass Christus, der Herr, in unendlicher Vorsehung sein Opfer für alle Menschen brachte, auch, und besonders, für die Sündigen.

„Was weisst du, wie weit dein Schauen reicht?“[2]

sagt der Schutzengel zur Jungfrau, als sie ein armes verwahrlostes Weib mit einer Schar unehelicher Kinder sieht und missbilligend ausruft:

„Nein, so wie sie möcht ich nicht sein.
Wie kann Gott dieser Frau verzeihn?“[3]

Und er muss von ihr weichen, denn der Schutzengel ist das zum Bild gewordene Gewissen und dieses ist von Gott; es ist das Bindeglied zu Ihm, der niemals sichtbar wird, es ist die selbstverantwortliche Vernunft, die Seine zweideutigen Winke vernehmen soll, um durch die Wirklichkeit eines sittlichen Lebens zu Ihm zu gelangen.

Menschen, die einen Schutzengel haben, erkennen eben den falschen Weg. Nicht sofort vielleicht in äusserlich vertrauter Umgebung, die ihnen das Gefühl des Geborgenseins vermittelt, aber plötzlich halten sie inne: der Engel ist nicht da und sie rufen laut und verzweifelt:

„O Engel, hilf, dass ich's erkenn,
Und sag mir, worin ich irre ging.“[4]

Das Erkennenwollen ist das, woran Mell glaubt, das

„Menschenherz ewig und schön“[5],

welches ringt um das „Wissen“ und sich selbst „Rechenschaft“[6]

[1] Ebenda: S. 200.
[2] Ebenda: S. 209.
[3] Ebenda: S. 204.
[4] Ebenda: S. 206.
[5] MELL, Max: Die Sieben gegen Theben. Leipzig 1931. S. 7.
[6] a. a. O. (Anm. 2, S. 55) S. 207.

geben muss über sein Tun. Der Mensch im Zeichen paradiesischer Unschuld hatte sein Gewissen fest in sich, nach dem Sündenfall aber muss er es sich durch eigene Kraft wiedergewinnen, er muss nachdenken und zur Erkenntnis des Ursprungs der Sünde gelangen. Dann erst kommt er wieder zu seinem Gewissen, dem Schutzengel, aber er steht abseits, „wenig Schritte bloss" und doch „schon weit . . ., so weit." [1] Nur helfen kann er der Jungfrau, weil er die Ehrlichkeit ihres Ringens um Erkenntnis wahrnimmt. Gott vergibt zwar „hundert für einmal",

„Nur eins ist, das verwirft er sogleich
Und furchtbar, und kennt keinen Aufschub dabei:
Das ist euer Verwerfen und Würgerei,
Ist euer Verstossen und Vernichten
In eures Herzens lieblosem Richten." [2]

Der überhebliche Ausruf der Jungfrau ist keine Kleinigkeit mehr, obwohl die Menschen ihn leicht als solche übersehen könnten, sondern eine „Würgerei", ein „Vernichten", in Nichtbeachtung der Vorsehung und Barmherzigkeit Gottes.

Erkennen der Schuld und Reue allein genügen nicht, im Handeln nur kann man das ruhige Gewissen und den Schutzengel wiedererlangen, indem man die Busse freiwillig auf sich nimmt. Der Weg des Büssers ist umso dornenvoller je grösser die Entfernung von Gott war. Das eigene Gewissen, der eigene Schutzengel, trägt ihr auf, sonntags vor dem Dom vor jeden Mann hinzutreten und zu sagen: „Heirate mich!" [3]

Hiermit stürzt die ganze Wirklichkeit auf sie herab: sie muss hintreten vor die Welt und sich demütigen. Sie soll leiden. Da sieht sie einen Greis und fühlt den Spott, den Uebermütige mit ihm treiben, zutiefst in sich selbst, und die Jugend beiderlei Geschlechts, die zu den rohesten Spässen bereit ist, zerrt sie herab, mit in den Schmutz, an dem sich die biedere Bürgersfrau ergötzt; denn Schadenfreude ist bekanntlich die reinste Freude. Nur das Mitleid ihrer Gespielinnen bringt ihre „Unruh unversehens zur Ruh" [4]; sie erfährt, wie solches wohltun kann, wenn man der Verachtung junger Stutzer preisgegeben ist, und wie es stärkt in der grössten Prüfung,

[1] Ebenda: S. 207.
[2] Ebenda: S. 209.
[3] Ebenda: S. 212.
[4] Ebenda: S. 226.

da Jörg, der ihr von den Eltern bestimmte Verlobte, vorbeikommt.

Liebe widerwillig enttäuschen zu müssen, macht Menschen innerlich erzittern und ist nichts im Vergleich zur Schande und Ehrlosigkeit, die der Jungfrau von ihrer eifrigen Base vorgeworfen wird, denn sie weiss jetzt:

„Es ist alles, ob Ehr, ob Schand,
Bezeichnet allein von Gottes Hand." [1]

Umso grösser muss das Leid sein, wenn diese Liebe öffentlich entweiht und in den Kot gezerrt wird, wie ein Landsknecht es tut, und trotzdem, nach kurzem verzweifeltem Wanken, bestehen bleibt, aber nicht mehr erfüllt werden kann, weil es zu spät ist. Die Tragik scheint sich zu vollenden, als die Jungfrau an einen betrunkenen Seifensieder tritt mit ihrer Aufforderung und, indem sie ihm ihre Hand reichen muss, ein zweites Mal Liebe mit Leid vergilt, ihren Eltern gegenüber.

Wie nahe Tragisches und Komisches beisammen liegen, zeigt sich in dem Zustand der Jungfrau und den Lebensgewohnheiten des Seifensieders, der in der Art der kleinen Leute mit drolligstem Eifer zur Hochzeit rüstet.

Das Schicksal des Mädchens hat den Zuschauer „zu tiefster Ergriffenheit gezwungen" [2] und diese bleibt auch bestehen, wenn das Spiel wieder ganz ins Märchenhafte gerät. Verzauberungen im Märchen entspringen einem tiefsten Wunsch der Menschheit nach gerechtem Ausgleich, nach einem guten Ende, und über Versuchungen hinweg, die bedrängende Probleme der Ehe und des Kindersegens aufwerfen, schreitet die Jungfrau zur Hochzeit mit – Jörg; denn der Seifensieder hat sich als der prüfende Schutzengel selbst erwiesen.

„Dies ist ein Gleichnis und ein Bild",[3]

lässt Mell am Schlusse seinen Spielansager nochmals betonen und nimmt Bezug auf die heutige Zeit in „Stadt" und „Land", weil er weiss, dass die riesige Spannweite des Barockmenschen trotz allem im Oesterreicher noch irgendwie vorhanden ist und nur erweckt zu werden braucht.

[1] Ebenda: S. 231.

[2] STIFTEGGER, Hans: Max Mells „Schutzengelspiel" im Burgtheater. In: Schönere Zukunft, 8. Jg., Wien 1932/33. S. 41-42.

[3] a. a. O. (Anm. 2, S. 55) S. 296.

Auf seinen Wanderungen durch die österreichischen Alpen hatte der Dichter oft Gelegenheit, volkstümlichen Schauspielen beizuwohnen. Es waren das fast durchwegs geistliche Spiele, von denen ihn einmal in einem kleinen Gebirgsdorf ein im Freien aufgeführtes Passionsspiel besonders tief ergriff. Im Stift St. Lambrecht aber wohnte er auch einem weltlichen Spiele bei; es handelte vom „bayrischen Hiesel", dem Räuber, der schliesslich der Gerechtigkeit ausgeliefert und gerädert wurde.

Das war nach dem Kriege und Mell erzählt uns davon in einem Aufsatz [1], der am Ende sein eigenes Verhältnis zu diesen Aufführungen und die Bedeutung, die er denselben beimisst, in helles Licht stellt: „Welche tieferen Beweggründe das Volk getrieben haben, in verschiedenen Gegenden übereinstimmend die alten Darstellungen aufzunehmen, wer möchte sich darüber ein Urteil anmassen? Genug, es ist in einer Zeit geschehen, in der sein gesamtes inneres und äusseres Leben auf das tiefste erschüttert worden ist, in der es Dinge, die ihm so unerschütterlich wie seine Berge erschienen, wanken und stürzen sah, und in der es Not und Frevel jeder Art erfuhr. In solchen Zeiten, an deren Chaos der Einzelne nach einer Deutung tastet, lässt sich der Wunsch erklären, eine schlichte Ordnung wie die eines solchen Spiels, das heilige Dinge in die Hand einer Gemeinschaft legt, aufzusuchen. Das Volk kennt eben die Heilkräfte, die ihm von der Natur an die Hand gegeben sind, und solange es das Wissen um die geheimeren davon nicht verloren hat, wird es nicht zugrundegehen."

Das ist das Neue bei Mell: er bearbeitet nicht alte Spiele – das hat er nur ein Mal mit dem „alten deutschen Weihnachtsspiel" [2] versucht – sondern schöpft aus dem lebendigen Volkstum. Hierin ist er allen seinen Vorgängern überlegen.

Die Bauern in den Alpen helfen sich selbst, sie tun, was der Schlossherr im „Nachfolge Christi-Spiel" sagt:

„Mehrt die göttlichen Ding auf der Welt!" [3]

Was sind diese göttlichen Dinge? Sichtbare wohl auch, wie Kirchen

[1] MELL, Max: Volksschauspiele in den österreichischen Alpen. In: Europäische Revue, 1. Jg., H. 8, S. 94-97.

[2] id.: Ein altes deutsches Weihnachtsspiel. Umgeschrieben und in kleinen Teilen ergänzt. Wien 1924.

[3] id.: Schauspiele. Das Nachfolge Christi-Spiel. München 1927. S. 120.

und Klöster, Kalvarienberge und Heiligenbilder, die die Menschen zum Nachdenken und zur innerlichen Vertiefung bringen. Aber sind das nicht für viele zu schwache Begriffe, in einer wilden Zeit, nach einem Krieg, mit Folgen, wie sie im „Wiener Kripperl" und im „Apostelspiel" gezeigt wurden? Oesterreich hatte im 17. Jdt. ähnliche Erlebnisse zu bewältigen, vielleicht sogar schwerere, weil die Türken ins Land eingefallen waren und es verwüstet hatten.

Ein Mensch aus dieser Zeit ist der steirische Graf Tazoll, der Schlossherr im „Nachfolge Christi-Spiel". Er ist gläubig und gerecht. Aber in der schlimmsten Zeit, unmittelbar nach einem Kriege, der „grausame Kinder" [1] hat, welche aus verkommenen und unzufriedenen Existenzen bestehen, steht er vor der grossen Aufgabe, eingreifen zu müssen; damit die Bauern „ihre Häuser aufraffen" können und „die ausbrannten Ställe, die eintretnen Türen", „muss auf der Wacht stehn das Gericht!" [2] Die notwendige Abwehr einer Rotte von Räubern und Mordbrennern, denen sich unzufriedene Bauern anschliessen, sowie das Gebot der Hilfsbereitschaft seinen hart getroffenen Untertanen gegenüber, die ihr Los geduldig tragen, bringen ihn in eine Lage, der er mit dem warnenden Zeichen des Galgens und der endlichen Errichtung des längst geplanten Kalvarienberges begegnen will. Das sind wohl zwei einander vollkommen entgegengesetzte Dinge, ein sehr weltliches und ein in seinem symbolischen Werte göttliches. So gepaart mutet die Planung des Kalvarienberges fast wie Scheinheiligkeit an; doch entspringt sie beim Schlossherrn einer absolut ehrlichen Absicht. Wohl aber ist ihm als Herrn und Richter über viele Untertanen der Vorwurf zu machen, dass sein Einfühlungsvermögen nicht über das seiner Welt gemässe hinausgeht, sonst müsste er wissen, was ihm auch der Dorfrichter sagt:

„. . . am End gilt nur eines, seht:
Ihre Häuser liegen und Eures steht." [3]

Menschen im Unglück wollen praktische Hilfe, und es ist auch die Frage, ob Verbrecher durch die „Sprache des Galgens" [4] von ihrem Vorhaben abgehalten werden. Ein Abnehmen der Kriminalität ist auch durch Erziehung, Beispiel, Besserung der Umstände zu

[1] Ebenda: S. 21.
[2] Ebenda: S. 24.
[3] Ebenda: S. 18.
[4] Ebenda: S. 23.

erreichen. Mit der Figur des Grafen will Mell den führenden Männern des öffentlichen Lebens sagen, dass es vor allem das persönliche Beispiel ist, welches man von ihnen erwartet, in Zeiten der Not. Lebendiges Vorbild also, nicht tote Symbole. Es ist leicht, den Weg des Heilands nachzugehen, sozusagen mit dem Massband in der Hand bloss die Länge des Kalvarienberges festzustellen; aber das Kreuz auf sich nehmen, das kann nur selten ein Mensch, auch der Graf nicht, nämlich, es freiwillig auf sich nehmen.

Es ist ihm aber auch darum zu tun, als Christ persönlich untadelig dazustehn; er will sein Christentum respektiert sehen, koste das ihn auch Gewalt. Ein selbstgefälliges Christentum also, eine Selbstberäucherung, die des Hochmuts nicht entbehrt. Vielleicht, dass der Dichter damit eingestehen will, dass den verzweifelten Menschen im „Kripperl" zuviel zugemutet worden war mit dem Rat: „Tretet hin und betet an!"; das erfordert schon eine gewisse Bereitschaft zum Gebet, wie der Trost in der Betrachtung eines Kalvarienberges eine gewisse Verankerung in den Glaubenswahrheiten voraussetzt.

Sogar der Schlosspfarrer ist durchaus für das Gericht und seine strenge Handhabung; aus seinem Verhalten ist – obwohl er es nicht ausspricht – so etwas herauszuhören wie: „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers, und Gott, was Gottes ist", und es ist auch bequem, geduld- und opfersparend, hinter den Worten Christi gute Deckung zu finden, indem man sie nach eigenem Sinn auslegt. Jesus Christus hat nie die Hinrichtung eines Menschen empfohlen oder gar befürwortet.

Das Stück ist in Bildern aufgebaut und leibhaftig gesehen, es ist in keinem Zug archaisierend und das Gegenteil kann nur behaupten, wer das österreichische Volkstum dieser Gegenden nicht kennt.[1] Gerade der Knittelvers eignet sich für die Mundartdichtung besonders gut. Es ist auch nicht ein Zuviel an erzählenden Szenen im Spiel[2], im Gegenteil, dieselben lassen die turbulenten Auftritte erst richtig im Relief erscheinen, wie auch das Gespräch des Grafen mit seinen Töchtern beinahe lyrischen Charakter trägt und dadurch ebenfalls den Kontrast erhöht; denn gleich, nachdem die beiden Mädchen auf Drängen ihres Vaters ausgeritten waren, bricht die vom „bayrischen Thomerl" angeführte Horde ins Schloss ein und verwandelt es im Nu in eine Stätte der Verwüstung und des Todes.

[1] KNAPP: Ein Beitrag zum christlichen Drama: Schauspiele von Max Mell. In: Schönere Zukunft, 4. Jg., H. 12, Wien 1928/29. S. 12–13.

[2] a. a. O. (Anm. 1. S. 55) S. 532.

Jede Gestalt dieser Räuberbande ist in naturalistischer Treue gezeichnet; schon aus der Sprache des einzelnen erkennt man, ob Bayern, Wien oder die Steiermark das Land seiner Herkunft ist und in der Rohheit und Derbheit schreckt der Dichter auch nicht vor den ordinärsten Ausdrücken zurück. Was jeder für sich als Beute und wie er diese sucht, dient ihm zur vollendeten Charakterdarstellung. Es ist ein grausames Wüten, aber Giovanni Necco würde wohl nach den Erfahrungen des zweiten Weltkrieges nicht mehr behaupten, dass „ in queste scene sembra giunga un' eco di tempi barbari, dominati dal terrore di incursioni e saccheggi. " [1] Das ist es ja, was Mell sagen will: die Menschen sind immer dieselben, im Guten wie im Bösen, und deshalb – weshalb sonst, wo es sich bei ihm um Hilfsbereitschaft und Wegweisung handelt – wählte er den historischen Stoff. Und er glaubt fest daran, dass schliesslich das Gute die Oberhand gewinnt, wie der Barockmensch daran glaubte, trotz der Wirren seines Zeitalters, und wie es der Oesterreicher geradezu fordert. Vor allem aber vertraut er auf den guten Kern im Menschen, den göttlichen Funken in ihm, der zur aktiven Nächstenliebe wird, und das meint er auch, wenn er von den göttlichen Dingen spricht, die er gemehrt sehen will.

Es ist nicht zu verwundern, dass dieser Haufen beim Anblick des für den Kalvarienberg bestimmten Kreuzes auf den Gedanken kommt, den Schlossherrn daran zu binden. Man muss an die Geschichte vom „ Brandl-Herrgott " denken, einem alten Bettler, den Bauernburschen aus Uebermut und Böswilligkeit an einen Milchkasten wie an ein Kreuz genagelt hatten, und die Mell sehr beeindruckte, als sie ihm von einem alten Weiblein seiner Heimat erzählt wurde, weil sie seine eigenen Gedankengänge gleichsam bestätigte, gerade als er dabei war, das „ Nachfolge Christi-Spiel " zu vollenden.[2]

Und sie treiben ihren Spott mit ihm. Das ist der Pöbel in seinem brutal zum Durchbruch kommenden Minderwertigkeitsgefühl: „Wenn i ein so treten und anspucken kann, Is das no ein Herr? " [3] Nicht genug: „ Damits vorgeht wie im Evangelium " [4], soll um die Kleider gewürfelt werden. Nur ein bei der Räuberbande befindlicher Spanier fühlt die Gotteslästerung und sagt das Wort: „ Erlöser ", auf

[1] Ebenda: S. 532.

[2] MELL, Max: Steirischer Lobgesang. Der Brandl-Herrgott. Leipzig 1941. S. 26-35.

[3] a. a. O. (Anm. 3. S. 59) S. 82.

[4] Ebenda: S. 84.

das hinauf bei den anderen eine Flut von Anklagen gegen Gott und die Welt losbricht, die tief in den Werdegang dieser Verbrecher blicken lässt: sie sind im Grunde alle durch irgendeine Enttäuschung zu solchen geworden. Irgendwie trägt diese Szene das Zeichen einer Beichte und findet auch den Abschluss damit, dass der „bayrische Thomerl" mit seinem „Büchsel" dem grausamen, gottlosen Spiel ein Ende machen und dem Schlossherrn gleichsam den Gnadenschuss geben will.

Da stürmen kaiserliche Soldaten in den Hof und mit ihnen die Gerechtigkeit, die kein Erbarmen kennt und sofort ans Werk geht. Im letzten Augenblick tritt jedoch der Graf, den man fast leblos vom Kreuze abgenommen und ins Schloss getragen hatte, von einer unsichtbaren Kraft aufgerufen, zwischen den Scharfrichter und die Verurteilten, um Gnade bittend für die Schuldigen. Eben weil sie ihn „ans Kreuz geschlagen" [1], sei ihm ein anderes aufgetragen. Es ist wie: „Herr, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun." Die irdische Gerechtigkeit aber will ihren Teil und kennt keine Gnade und Barmherzigkeit. Er kämpft für die Rettung seiner Feinde, die ihre Verbrechen nicht mehr mit dem Tode büssen sollten, weil sie in seinem Leiden am Kreuze enthalten seien. Die Gerechtigkeit werde hinfällig, muss sich der auf seinen Soldateneid pochende Hauptmann sagen lassen, wenn das Zeichen des Kreuzes erscheine. Den Verbrechern vor der Hinrichtung zu verzeihen, müsse als blosse Geste erscheinen.

„Denkt: hier könnens Menschen fürs Leben erfahren,
Dass sie einmal unterm Kreuze waren!
Sonst: was wär ich, und wozu hätt ich gelitten?" [2]

Der Graf ist gewandelt in seinem Innersten, ein Mensch, der schon alles durchlitten und mit seinem Leben abgeschlossen, sich in der seelischen Verfassung eines zum Tode Verurteilten befunden hatte und vielleicht nur von einem solchen ganz begriffen werden könnte. Er fühlt sich jetzt als unmittelbares Werkzeug Gottes zur Bekehrung der Sündigen.

„Das Kreuz will nicht kleinen, will grossen Triumph!" [3]

[1] Ebenda: S. 112.
[2] Ebenda: S. 114.
[3] Ebenda: S. 120.

Hier ist das Beispiel: um aus ihm zu lernen, was Christentum bedeutet, und dessen Zeugen zu werden, brauchen diese Verbrecher ihr Leben. Das Böse kann allein durch Liebe überwunden werden und wo das Kreuz spricht, das Zeichen grösster Liebe zu allen Menschen, dort ist grösster Triumph. In der „Imitatio Christi" liegt höchstes Menschentum, von dem auch der Schlosspfarrer, indem er den Hauptmann bei seinem Beharren auf Gerechtigkeit unterstützt, weit entfernt ist, wenn er sagt:

„Fallt nicht in den Arm der Gerechtigkeit,
Die Kirche kann ihr Unrecht nicht geben,
Sie zieht nur ein verfallene Leben." [1]

Der zähe Kampf zwischen dem Hauptmann und dem Schlossherrn beginnt Früchte zu tragen: der bis zum Blutrausch schwärmerische Wiedertäufer Kötznickel ruft: „Kniets nieder! Der ist es, Leuteln! Der tauft mich wieder" [2], und ein Feldwebel wirft die Zeichen seines militärischen Standes von sich.

Wohin weist Mell den Weg? Zuerst das Gewissen und dann der geleistete Eid, auch beim Soldaten! Es ist das Recht und eigentlich auch die Pflicht des tief menschlich fühlenden Individuums, sich gegen den Träger der Staatssouveränität zu stellen, sollte dieser im Gegensatz zu seinen sittlich-religiösen Gefühlen stehen.

Wenn aber noch immer einige der Räuber nichts von Gnade wissen wollen, so ist dies nicht, wie der Hauptmann spöttisch feststellt, darauf zurückzuführen, dass sie selbst es nicht verstehen; nein, es „tobt die Schuld" [3] in ihnen und das ist ein gutes Zeichen; Gnade und Sünde sind mystische Geschwister.

„Ich hab mich überwunden", sagt der Schlossherr zum Hauptmann, der die Geduld verlieren will, „ich überwind auch Euch. Ich hab die Welt von da oben gesehn!" [4] Mit letzter Kraft, in heiliger Ekstase, fleht er Gott um ein Wunder an. Und das Wunder geschieht: er stirbt. Aus seinem Tod erblüht die reine Blume der Gnade und Barmherzigkeit für die Delinquenten und des Menschlichseinkönnens auch für die harten Vertreter der Gerechtigkeit.

Treten in diesen Spielen die um ihre Existenz ringende Stadt

[1] Ebenda: S. 122.
[2] Ebenda: S. 123.
[3] Ebenda: S. 123.
[4] Ebenda: S. 124.

und das in seinem christlichen Vätererbe verharrende Land als getrennte Erscheinungen auf, weil es zwischen ihnen keine engere Berührung gab, so zeigt uns „Das Spiel von den deutschen Ahnen“ [1], welche Gefahren der gesunden Grundsubstanz des Volkes durch das Uebergreifen neuzeitlich-städtischen Geistes entstehen. Dem entgegenzutreten hatte es noch viel zu wenig Wunder gegeben: bekehrte Landstreicher wie im „Apostelspiel“, durch das Licht der Liebe begnadete Rebellen wie im „Nachfolge Christi-Spiel“ blieben vereinzelte Gestalten, und das ehrliche Gewissen, das die Jungfrau im „Schutzengelspiel“ zur Einkehr und Busse rief, stellte sich nur bei Menschen ein, die eine fest fundierte christliche Lebensanschauung hatten. Die Bindung zur Kirche war immer lockerer geworden und unter den Christbäumen fehlte das Kripperl, wenn nicht überhaupt der Weihnachtsmann ganz an seine Stelle getreten war, der das Lied von der „Stillen Nacht, heiligen Nacht“ nicht mehr kannte. Dem Christentum trat ein neues Heidentum entgegen und wurde, eben von den grossen Zentren ausgehend, in denen sich die ganze Organisation zusammenstaute, in Deutschland sogar zur staatsbildenden Macht, die auch die ländlichen Gebiete bald erfasste.

Hier musste Mell einschreiten und nochmals geradewegs zum Volke, diesmal zu seinen Bauern, sprechen, obwohl er schon 1931 in der dramatischen Dichtung „Die Sieben gegen Theben“ andere Wege eingeschlagen hatte. [2] Es war also eine Rückkehr und ein Mahnwort, das ihm übrigens vom Nationalsozialismus sehr übel genommen worden war und ein Verbot dieses 1935 im Staatstheater von Dresden uraufgeführten Spieles eingetragen hatte.

In dem Schicksal einer Bauernfamilie tritt uns Stadt und Land gleichzeitig entgegen und zwar in dem Augenblick, da der Besitzer des Hofes, Karl Hüttenbrenner, im Zwielicht beider Einflüsse steht. Seine Frau Priska verkörpert die Stadt schlechthin, mit ihrer weichen Sinnlichkeit, gegen welche starke, einfache Naturen in besonderem Masse anfällig sind. Sie ist für Mell das Symbol eines in seiner Ichbezogenheit rein äusserlichen Lebensbildes, dem auch nicht der kalte Schauer spiritistischer Vorstellungen fehlt, die für innerlich verflachte Menschen in einer geheimen Lebensangst gipfeln. Das wäre der Tod für die auf einer gesunden Gottverbundenheit beruhende Existenz eines Bauern, der sich trotz der wirtschaftlichen

[1] MELL, Max: Das Spiel von den deutschen Ahnen. Leipzig 1935.
[2] a. a. O. (Anm. 5, S. 56).

Not der Nachkriegsjahre sagt: „ Mit Kindern kommt man durch“ [1], denn „ wo die Not am grössten ist, ist Gottes Hilfe am nächsten. “ Diese „ Divina providentia “ des alten Sprichwortes ist in der christlichen Grundanschauung Karls immer noch real vorhanden, aber zum quälenden Konflikt geworden, da seine Ehe mit der Städterin sowohl der Harmonie als auch der Kinder entbehrt.

Wir befinden uns im österreichischen Alpenvorland, einer Gegend also, die infolge ihrer geographischen Lage engen Wechselbeziehungen mit der Stadt ausgesetzt ist. Von dort setzt in erster Linie die Landflucht ein, die auch dem hüttenbrennerischen Hofe droht. Alle Beweggründe sind da: die in ihren Interessen noch von ihrem Bruder bestärkte Frau, dann Christoph Hüttenbrenner, ein durch die Umstände des Krieges entgleister Mensch, die Verfahrenheit des bäuerlichen Betriebes und der bevorstehende Tod der Grossmutter, des Sinnbildes jener Macht, die im Festhalten am Althergebrachten in sich gesichert ist, die ein „ Mass “ sehen will in „ unserem Tun und Lassen auf der Erd “; denn „ was übers Mass ist, verfällt dem Gericht.“ [2]

Wenn nun Mell in Kaspar, einem weiteren Bruder des Besitzers, einen begabten Maler zeigt, so will er damit die Aufgabe jedes Künstlers, auch seiner selbst, umreissen, der in innerer Schau, bewusst oder unbewusst sich stets von neuem prüfend, in zahlreichen Selbstbildnissen, als Berufener zum Rufer wird. Dieser tritt dann mit einer gefestigten Lebensschau aus sich heraus, in die Umwelt, um zu allen Menschen zu sprechen. In diesem Fall ist es die bäuerliche Welt. Und sie ist in Zersetzung begriffen bei den Hüttenbrennerischen; der Verkauf des Hofes ist fest beschlossen. Im Kampf gegen eine ganze Welt, die zu versinken droht in Verirrung, Lieblosigkeit, Habgier, Verbrechen und dem Mord an Ungeborenen steht Kaspar allein mit seiner Erkenntnis.

In solchen Augenblicken grösster Verlassenheit, Ratlosigkeit und Verzweiflung kann aus dem blossen Gedanken an helle Stunden oder Gestalten die entscheidende Wendung kommen. Kaspars Gedanken gleiten hinüber zur steinalten, sterbenden Grossmutter. Es ist so als ob ihm in ihr alle Ahnen lebendig würden, ja greifbar Gestalt annähmen; denn Mell lässt plötzlich ein Ahnenpaar nicht als traumerlebte Geister, sondern in Fleisch und Blut auf der Bühne erscheinen. Als Kaspar sie mit dem Grusse: „ Gelobt sei Jesus Chri-

[1] a. a. O. (Anm. 1, S. 65) S. 18.
[2] Ebenda: S. 21.

stus! " empfängt, findet er endlich aus der rein blutsmässig erfahrenen Verbindung mit seinen Vorfahren hin zu ihrem vollen Lebensbild und „ beide strahlen von innerer Heiterkeit ", als ihr altehrwürdiges „ In Ewigkeit, Amen! " erklingt.[1] Von hier nimmt das völlige Einswerden Kaspars mit dem Ahnenpaar in seiner ganzen Handlungsweise den Ausgang. Er ist heimgekehrt ins volksverbundene Christentum. Dass diese Heimkehr bewirkt wird durch ein Menschenpaar, welches seinerzeit im Zustand der Sünde vom Tode erreicht wurde, lässt tief blicken in die Ueberzeugung des katholischen Dichters von der unendlichen Gnade Gottes. Es entzieht sich auch der Kenntnis des einzelnen, zu welchem Werke er ausersehen ist; jeder stellt, wie es schon im „ Schutzengelspiel " [2] heisst, ein Glied dar in der langen Kette der göttlichen Vorsehung, die die Sünde in die Welt stellt, damit sie andern zum Heile werde. Wann, das ist gleichgültig; es kann auch Generationen später geschehen.

Die Zeit, in der der Mythos von „ Blut und Boden " entstand, rief dieses christliche Bauernpaar in Kaspar zum Erscheinen. Dass die Verstädterung der Volkswirtschaft und Bevölkerungspolitik schade, war auch die Ansicht des Neuheidentums, dass sie aber darüber hinaus dem ganzen Lebensgefühl der Landbevölkerung zu einem Herabsinken in einen blinden Schicksalsglauben werde, die christliche Stimme Mells.

In seinen früheren Spielen traten die Menschen in die Rolle von überirdischen Wesen oder umgekehrt; hier sind von den Toten Auferstandene und ein lebender Nachkomme symbolisch eins geworden in dem Bestreben, den verirrten Karl Hüttenbrenner zur Umkehr zu bewegen. Das geschieht im Verlaufe eines Gesprächs, welches ausgeht von der wirren Gegenwart, in seinem Kern dann aber nur noch von Kaspar und dem Ahnherrn, als den in der Erkenntnis ruhenden Gestalten, geführt wird, die allerdings, besonders der Ahnherr, erstaunlich gut in der Geschichte des Reiches beschlagen sind. „ Lebendiges Wesen wandelt sich " [3], heisst es darin, aber aus der befreienden Tat des Cheruskerfürsten, der „ aus dem Wald " kam „ wie der schöne Hirsch", hat die höhere Form des Reiches erst in Karl dem Grossen, dem Christen, seinen Baumeister finden können; es hat „ die Heiligkeit haben müssen. " Jeder Fortschritt, auch die

[1] Ebenda, S. 54.
[2] a. a. O. (Anm. 2, S. 55) S. 214.
[3] a. a. O. (Anm. 1, S. 65) S. 95-98.

moderne Technik, führt nur auf christlicher Basis zu höchstem Menschentum, sonst ins Nichts.

Das Gebet zeigt den Menschen in Zeiten grosser geistiger Auseinandersetzungen den Weg, aber die Hüttenbrennerischen können es nicht mehr finden ; es ist, der Erleuchtung eines Vorfahren entsprungen, von einem bösen Geist aus dem alten Buche entfernt worden. Nur der Ahnherr weiss noch, ehe er seine Sendung erfüllt hat und zu Staub wird, seine ersten Worte : „ Lieb hat die Führung. "[1]

Es ist immer wieder das Wort der Liebe, das Mell den Menschen bringt, und wenn nur ein Funken dieser christlichen Grundtugend in ihnen vorhanden ist, wird er im richtigen Augenblick zum hellen Brand, der jetzt auch in Karl hoch auflodert und alles Schlechte vernichtet, auch Priska, die in dieser seiner bäuerlichen Welt nichts mehr zu suchen hat, weil sie von ihr nichts wissen will und sie deshalb zerstört. Gegen solche Menschen ist Mell unbarmherzig, sie haben keine Liebe im Herzen und sind deshalb leibhaftige Bösewichter. Die Frau ist für ihn die Hüterin der vom Christentum bestimmten Ethik ; wo sie fällt, fällt auch das Christentum und hiermit das ganze Volk.

In diesem Spiel überwiegt der weltanschauliche Wert ; der dichterische ist untergeordnet. Es gibt keine so schönen Wunder mehr wie im „Apostelspiel " oder in dem von der „ Nachfolge Christi ", die aus der menschlichen Seele selbst erblühen. Alles ist symbolträchtig, die Schilderung einer höllischen Motorradfahrt hat wieder starke Züge der Ausdruckskunst ; auch ist es das einzige Bühnenstück Mells in ungebundener Sprache. Man könnte fast eine gewisse Verärgerung herausfühlen, von der der ganz anderen Gedanken zureifende Dichter befallen war, als er sich dieses Stück zur Aufgabe setzte. Er wandte sich in ihm an das ganze deutsche Volk, es an sein christliches Erbe erinnernd, an die Kraft des Gebets und die Macht der Liebe. Insofern wollen wir es den geistlichen Spielen in erweitertem Sinne zurechnen.

*
* *

Das sind die geistlichen Spiele Max Mells. In ihnen ist die Welt ein Schauplatz, und was es zu sehen gibt, ist Leid und Leidenschaft ; aber nicht als Quelle des Irrtums, der Versklavung und des Absinkens in den Nihilismus, sondern als ein Mittel zur Läuterung

[1] Ebenda : S. 98.

und Heilung. Der Dichter glaubt an das Menschenherz als Abbild des göttlichen Herzens, des Herzens mit dem Kreuz, das somit zum Sinnbild seiner Dichtung erhoben werden könnte. Wo aber das Kreuz von den Herzen genommen wird, wo es keine Opfer der Liebe mehr gibt, werden die Menschen herzlos und sind daher nicht mehr im Bereich des Göttlichen.

Das ist seine Botschaft. Wurde sie gehört? Leid hat es genug gegeben, fruchtbaren Boden also für das Samenkorn der Liebe. Und trotzdem taumelte sein österreichisches Volk fast in den Untergang. Wo bleibt das Wort auch dieses Dichters? Diese Frage kann noch nicht klar beantwortet werden. Waren die beiden Kriege, in die das neuzeitliche Weltbild einmündete, zu furchtbar, sodass sie auch den letzten Glauben nahmen und kein genügend kräftiger Ausgangspunkt mehr da ist? Daran ist nicht zu glauben. Vielleicht ist das Gegenteil der Fall: vielleicht braucht es den Ausspruch des Todesurteils über das Volk und einen grossen christlichen Helden, um das Wunder zu bewirken?

Verhallt ist der Ruf des Dichters aber nicht; sein Wort bleibt in der Welt. Zunächst wirkt es in den Herzen des traditionsgebundenen städtischen Theaterpublikums. Wer heute in Oesterreich ins Theater geht, sucht nicht so sehr, sich zu zerstreuen, vielmehr, Nahrung zu finden; er will sich bestätigt sehen, auch in seinem Glauben an einen Sinn des Lebens. Er ist ein nachdenklicher und alles Oberflächliche abstossender Beurteiler. Das echte Volk aber, dem diese Bühnenstücke seit ihrem Erscheinen in steigendem Masse durch Laienspieler zugetragen werden, das „Apostelspiel" übrigens auch durch Marionettenfiguren, findet sich darin in seinem Glauben bestätigt und von dem festlich-freudigen Geschehen auf der Bühne ergriffen und bezaubert. Und das ist gut; denn nur Ergriffenheit vermag das Leben zu tragen. In diesen Kreisen bleibt das Wort Max Mells verankert und hilft deshalb mit, das untragische, christliche Lebensgefühl, das dem Oesterreicher dank dem ihm angeborenen Hang zum traumhaften Erfassen der Welt in einem letzten Rest erhalten geblieben ist, neu zu erwecken.

GOFFREDO STIX

LA PREISTORIA DELL'AUTOBIOGRAFIA ALFIERIANA

La posizione della Vita alfieriana, parallelamente a tutta una visione critica, rivolta a indagare e talora a costruire un superomismo alfieriano, distaccato dalle intime radici della spiritualità del poeta, è stata a lungo fraintesa, deformata nel suo significato più vero e quindi necessariamente irrigidita in una formula. Si disse che l'Alfieri volle lasciare ai posteri un ritratto di sé, ma un ritratto perfetto, nel quale tutta la luce si proiettasse sull'uomo poeta e fosse respinto nell'ombra ogni ricordo dell'uomo anteriore alla nascita del poeta. Tra le ragioni che lo indussero a stendere la propria vita, agì e forse, secondo noi, costrinse i fermenti della sua anima romantica, anche questa scoperta e variamente ribadita intenzione, residuo della mentalità illuministica del Settecento. Ma quando la critica, interpretando alla lettera le parole del poeta, accentua il processo razionalistico per cui la mobile vita dello spirito si fissa e si immobilizza, cade in una posizione assurda; noi vedremmo nascere il poeta sulla morte quasi totale dell'uomo. In altri termini, in questa visione critica, si dimenticava che la poetica dello eroismo era stata una conquista, la mèta di un itinerario perseguito giorno per giorno, dolorosamente e assiduamente scontata. La poetica dell'eroismo, come appare da un recente saggio, rivolto a liberare l'Autobiografia alfieriana dalle vecchie incrostazioni pedagogiche, fu appunto il mito dell'Alfieri poeta:[1] fu, come il mito della giovinezza per Leopardi, il necessario nutrimento e l'animus di tutto il suo percorso spirituale.

L'Autobiografia, nella sua struttura compatta, nella sua vibrata e pur distesa tessitura, è al termine naturale di questo itinerario. Ma se vogliamo penetrare nella sua interna dialettica, dobbiamo ricostruire i termini del percorso e guardarla, per così dire, a ritroso. Si tratta in fondo di spostare la prospettiva in cui essa di solito è apparsa: intendere più che la luce che il poeta ha voluto gettare

[1] L. RUSSO, *Ritratti e disegni storici*, Bari 1937, pag. 132.

su momenti e aspetti culminanti del suo io, l'ombra dalla quale sono nati e in cui affondano le loro radici. Nessun' opera infatti nasce di getto: l' itinerario di ogni autore è, per la legge della circolarità spirituale, una traccia di corsi e ricorsi, di cui è impossibile intendere un momento senza l'altro che lo presuppone. Noi sappiamo che l' Alfieri andò preparando la prima stesura della Vita che poi a Parigi trascrisse in due mesi circa nel 1790. Nel '98 attese a correggere la minuta del '90 sempre su appunti successivamente distrutti e a trascrivere di nuovo [1]. Se noi possedessimo gli appunti che indubbiamente prepararono le due stesure, potremmo seguire con una maggiore precisione tecnica, il travaglio stilistico che presiedette alla nascita dell'opera. Ma in realtà, poiché non v'è travaglio stilistico che non sia soprattutto travaglio interiore, noi possiamo ugualmente rintracciare e intendere la preistoria della Vita.

La preistoria della Vita come opera d' arte è la storia stessa dell'anima alfieriana. Di essa, nel suo flusso e riflusso, possiamo cogliere i momenti più intensi: motivi sparsi di una confessione assidua, ora gelosamente riversa in un omboso silenzio, ora violentemente scossa da sussulti e da grida. L' Autobiografia è la soluzione di una crisi, di cui molte pagine di scritti precedenti ci propongono continuamente i termini che, opposti e antitetici, si comporranno soltanto nell'equilibrio compiuto di quell'opera della maturità. Ma questo equilibrio presuppone sempre gli squilibri, le antitesi, le ansie febbrili, le domande senza risposta, annotate sparsamente e quasi frettolosamente in quel diario, che, iniziato nel '74, lo accompagnerà poi tutta la vita come una necessità imperiosa e ostinata. Fin da quell'anno che segna una data felice nella storia della sua anima, egli sente questo metodo dello studio di sé, del " conosci te stesso „, come un salutare tirocinio di perfezione morale. " Plusieurs philosophes ont cependant regardé cette méthode comme très bonne, en ce que tôt ou tard un homme de sens doit se corriger, de ce qui doit nécesairement lui déplaire, en se regardant aussi souvent dans ce fidèle miroir... „ [2].

La scoperta di questo " fidèle miroir „ segna la nascita della coscienza alfieriana, il tentativo di sollevarsi dal torpore di una vita eslege, dissipata nel vano giuoco delle vicende esterne dei giorni inutili, che non colmano il vuoto dell' anima, ma ne approfondiscono il silenzio e la disperazione. Quando l'Alfieri comincia a scrivere

[1] L. FASSÒ, Introduzione alla Edizione critica della *Vita*. Asti 1951.

[2] *Giornali*, Edizione critica a cura di LUIGI FASSÒ, Asti 1951, pag. 231.

i Giornali ha solo presagito una possibilità, non ancora una certezza Lontano da quell'ansia di futuro, dalla quale apparirà dominato negli anni di febbrile attività che seguiranno, egli guarda per la prima volta sé stesso, si scopre e si svela con gelosa diffidenza:

" ... personne ne nous connoit mieux que nous mêmes, et l' on se fuit ordinairement dans le cas de ne point trouver de plus mauvaise compagnie que soi-même; n' importe. Je m'en vais voir si en m'analysant de près je pourrois me tolérer... „ [1].

Pure è questa esistenziale necessità di definirsi, questa lotta sorda e silenziosa, che distruggerà il muro dell'attonita indifferenza e farà scoccare la scintilla della catarsi:

> Sublime specchio di veraci detti,
> mostrami in corpo e in anima qual sono ... [2]

L'accento deciso e ferreamente vibrato del famoso autoritratto, scritto dieci anni dopo, ha tuttavia la sua oscura premessa in quel " malheureusement „ del passo dei Giornali, così come la " mauvaise compagnie „ che lo chiude in un tetro soliloquio, si trasformerà in una raccolta e meditata convivenza con sé stesso, in una calma accettazione del proprio destino:

"Allo studio dunque dell' uomo in genere è principalmente diretto lo scopo di quest' opera. E di qual uomo si può egli meglio e più dottamente parlare che di sé stesso? Quale altro ci viene egli venuto fatto di maggiormente studiare? di più addentro conoscere, di più esattamente pesare? *Essendo, per così dire, nelle più intime di lui viscere vissuto tanti anni?* „ [3].

Tra questi due estremi, che segnano il punto di partenza e il punto di arrivo dell' itinerario ideale, che noi ci proponiamo di tracciare, si svolge lentamente e faticosamente la storia della coscienza alfieriana.

Le poche pagine dei Giornali francesi ne costituiscono il prologo: la febbrile concitazione di quelle pagine ci rimanda continuamente all' Autobiografia, ma ne segna in pari tempo il distacco. Poiché qui quell' impulso frenetico che ha scosso dal torpore la sua anima, non trova ancora uno sbocco, né un centro, ed è quindi destinato a spegnersi e a cadere rovinosamente. Egli ha scoperto la sua solitudine: un mondo nuovo, ma vano e disperso. La noia

[1] *Giornali*, Edizione cit., pag. 231.
[2] *Rime*, Ediz. MAGGINI, Firenze 1933, Sonetto CLXVII.
[3] *Vita*, Ediz. critica cit., pag. 7.

di cui egli ha un sentimento così intenso quale solo Leopardi avrà, è l'unica inesorabile abitatrice di quel mondo:

" Ce compagnon inséparable de l' oisiveté va vous suivre pas à pas dans les démarches du jour; c' est là, je crois, votre ange gardien, invisible conducteur de toutes vos actions; il y préside, il les dirige... „ [1].

" L'oisiveté „, di cui qui egli parla, non è l'ozio, ma è la mancanza di qualche cosa, è ciò che egli potrà capire e definire meglio più tardi:

" La mia infelicità proveniva soltanto dal bisogno, anzi necessità che era in me d'avere ad un tempo il cuore occupato da un degno amore e la mente da un qualche nobile lavoro; e ogni qualvolta l' una delle due cose mi mancò io rimasi incapace dell' altra e sazio e infastidito e oltre ogni dire angustiato „ [2].

La crisi tracciata con mano febbrile in quella domenica del 25 Novembre 1774 e qui guardata lucidamente col distacco operato dal tempo, non è quindi la crisi di un giovin signore pariniano, ma " l'aliquid inexpletum „ di un poeta che nasce:

" Je cours risque de me retrouver moi-même, si je suis tout seul a mon dîner. Fuyons, fuyons a toute bride, envoyons chercher du monde... [3].

Aller, sans sçavoir où! Un carosse qui éclabousse des gens, qui valent, souvent mieux que moi, va promener mon inutilité dans les rues ... „ [4].

Più che un presagio di una situazione che ritornerà nella Vita e, ciò che è più strano, apparentemente strano, non più a proposito della Turinetti, ma del " secondo fierissimo intoppo amoroso „ (1771): " non ritrovava mai pace se non se andando sempre, e senza saper dove; ma appena quetatomi o per riposarmi, o per tentar di dormire, tosto con grida ed urli orribili era costretto di rimbalzare in piedi; e come un forsennato mi dibatteva almeno per la camera se l'ora non permetteva di uscire „ [5].

Lì, nel diario, l'accento e il ritmo oscilla tra una squallida nudità leopardiana e un'urgenza passionale, che solo nel passo della Vita

[1] *Giorn.*, pag. 232.
[2] *Vita*, Ep. III, Cap. III, pag. 72.
[3] *Giorn.*, pag. 232.
[4] *Giorn.*, pag. 233.
[5] *Vita*, Ep. III, Cap. X, pag. 110.

decisamente trabocca e violentemente, con una intensità simile al foscoliano " quello spirto guerrier ch'entro mi rugge „. Quel desiderio di fuga, nei Giornali, è l'impossibilità di vivere nel presente e di accettarlo come radice dell'avvenire. " L'inutilité „ nella Vita è scomparsa: l'inquietitudine, che sempre ritorna, come un tema centrale, dominante, è però passata nella vibrazione più vasta dell'autocoscienza, dell'autoesaltazione tragica di un poeta tragico che ha scritto Mirra e Saul. Quel selvaggio furore soltanto domina, nell'atteggiamento statuario, titanico dell'eroe alfieriano: " tosto con grida ed urli orribili era costretto di rimbalzare in piedi „.

Viceversa, nei Giornali, la mancanza di dimensioni ideali, in cui proiettare l'oscuro spasimo della sua anima romantica, lo costringe a una scrittura minuta, ad una analisi insistente, recisa, spietata, come di chi cerchi di intendere e di spiegare a sé stesso le ragioni del proprio male. Poiché appunto l'amore è sentito come momento assolutamente negativo. La passione per la Turinetti lo chiude in un'alternativa oscillante tra un'ansia vana di tenerezza e l'angoscia della solitudine:

" Je voudrois rompre entièrement ce lien: je n'y suis iamais plus porté que lorsque je me rapproche de l'objet: mais à mesure que je m'en éloigne, j'en regarde la fin comme un malheur, je la crains comme tel et je n'aurois jamais le courage de l'entreprendre „ [1].

La realtà lo respinge: muta, arida, spenta, come sarà più tardi per il più grande cantore di questo dissidio dell'anima romantica:

" Plusieurs fois j'ai évité pendant quelques jours de rencontrer l'objet qui m'avait charmé dans un songe delicieux. Je savais que ce charme aurait été détruit en s'approchant de la realité „ [2]

Ma Alfieri non giungerà mai a questa ferma, serena e disperata consapevolezza. Un impulso frenetico lo porterà sempre alla conquista della realtà: e lo scacco dell'azione raddoppierà quel suo furore solitario. Egli non si confesserà mai vinto e come i suoi tirannicidi lotterà sempre, nell'ansia implacata di oltrepassare il limite, di oltrepassarsi, di toccare quella realtà luminosa, continuamente intravista, continuamente perduta:

> Un dio feroce, ignoto un dio, da tergo
> me flagellava in fin da quei primi anni ... [3]

[1] *Giorn.*, pag. 232.

[2] Lettera del Leopardi a monsieur Jacopssen, da Recanati 23 juin 1823.

[3] Protesta dell'autore, premessa al trattato *Del Principe e delle lettere*, ediz. critica a cura di Pietro Cazzani, Asti, 1952.

Ora è appunto l' inizio di questo dramma adombrato nella piccola e apparentemente superficiale vicenda di " une intrigue „, com' egli definiva questa passione per la Turinetti. Poiché ora, in questo periodo della sua vita, per la prima volta, egli ha scoperto il vuoto della realtà " le vide affreux „ " le vide du monde „, ma nulla ha saputo ancora sostituirvi. Ecco perché ha paura della solitudine. Che cosa infatti lo lega alla Turinetti ?

" c'est l'habitude qui m'y conduit ; la mélancolie, l'ennuy, et un peu de paillardise m'y retient jusqu'à midi „.

E ancora :

" J'allais promener tout seul jusqu' à cinq heures ; je ne pensais guères ou je pensais a cette femme... „ [1].

Questo pensiero " lo salva dalla vertigine „[2] ma lo rigetta nell'incertezza :

" Ne retournais chez elle, j'eus une espèce d'explication, où je ne gagnais rien, car je perdis la moitié de ma résolution, qui estoit de la quitter ; à huit heures je la suivis chez sa soeur, je jouais, j'ai boudé, j'ai été jaloux contre mon attente ; je la suivis encore chez elle à dix heures „ [3].

Questo ritmo esasperato e monotono veramente esprime la stanchezza di un' anima ; quell' inseguimento è insieme una fuga ; egli insegue quel fantasma di passione per fuggire sé stesso e lo fugge per ritrovarsi :

" L'explication continua, j'y gagnois encore moins, mais je fis une belle action : quoique la nature et l'amour m' inspirassent tout ce qu' il y a de plus tendre et de plus volupteux, je tins ferme à ne pas promettre le nouveau don de ma liberté, je résistais à tout, et je la quittois à minuit, vainqueur de moi même, et cependant peu satisfait „ [4].

Qui è proposto il tema poetico della Cleopatraccia : rimasta nella zona neutra della confessione, ma ormai staccata da quella dolente vita che è nei Giornali, e il proposito letterario incerto e caotico. Essa è comunque " una protesta del poeta contro l'amore che lo degrada, e nello stesso tempo, contro quanto di male egli ha avvertito del mondo „ [5].

[1] *Giorn.*, pag. 234.
[2] G. FERRERO, *L'anima e la poesia di V. A.*, Torino 1945 pag. 33.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] M. FUBINI, *Alfieri. Il pensiero e la tragedia*, Firenze 1937, pag. 69.

La crisi del '74 è certo passata nella tragedia, ma come mero contenuto non rendento né trasfigurato in poesia. Il ricordo dell'oscura alternativa sofferta e nervosamente analizzata nei Giornali, si scopre forse, meglio che altrove, in questi due versi:

> L'orrido laberinto, in cui fra gli arti
> di femminili inganni il cor perdesti [1].

" Laberinto „: a distanza di anni egli non saprà sostituire questa parola:

" ed io, non vedendo strada per me di uscire da quel sozzo laberinto, sperai e desiderai di morirne „[2].

È notevole però quello scambio d'aggettivo che muta l'intensità quasi sgomenta del soliloquio di Antonio (orrido laberinto) nel volontarismo eroico-morale della Vita (sozzo laberinto).

Alla luce di questo volontarismo eroico, che implica sempre, non sottinteso, ma scoperto e talora ostentato, un giudizio morale, è rivissuta la passione del 74-5 nella Vita:

" vegetando io dunque così, in questa vita giovanile oziosissima, non avendo un istante quasi di mio, né mai aprendo più un libro di sorte nessuna, incappai (come pur doveva essere) di bel nuovo in un tristo amore: dal quale poi dopo infinite angoscie, vergogne, e dolori, ne uscii finalmente col vero, fortissimo, e frenetico amore del sapere e del fare, il quale d'allora in poi non mi abbandonò mai più „[3].

Quelle due frasi frettolose e quasi respinte ai margini del discorso: " Non avendo mai un istante quasi di mio, né mai aprendo più un libro di sorta nessuna „ si illuminano di riflessi poetici solo se accostate a qualche passo dei Giornali:

" Je prends un livre par désespoir; mais bientôt il est nuit; charmé du prétexte que je n'y vois plus, je quitte le livre à peu près comme un enfant feroit s'il avoit intention de tromper son pédagogue „[4].

Non rivedremo mai più questo Alfieri, sconosciuto ai critici e precursore delle esperienze più complesse e più sottili dell'anima

[1] Cleopatraccia Atto II° scena I^a^ Ediz. Scrittori, Bari 1947, *Tragedie postume* a cura di NICOLA BRUSCOLI, pag. 12.

[2] *Vita*, Ep. III, Cap. III, pag. 140.

[3] *Vita*, Ep. III, Cap. XIV, pag. 138.

[4] *Giorn.*, pag. 237.

moderna: questo Alfieri dal volto incredibilmente triste e stanco che si curva sul libro, come per aggrapparsi a quella vita che sente venir meno, e resta là, cogli occhi perduti nel vuoto, mentre le tenebre della sera invadono la stanza. Viceversa, nella pagina della Vita l'arsi di tutto il periodo è segnata da quella proposizione che, attraverso il timbro metallico degli accenti, fortemente ribaditi sui tre aggettivi, ha la fulminea velocità di una freccia scoccata nell'aria:

" Ne uscii finalmente col vero, fortissimo e frenetico amore del sapere e del fare „ [1].

La carica emotiva che invade disordinatamente i Giornali trabocca finalmente verso una mèta. Qui appare l'altro volto di Alfieri, chiuso nel gesto duramente volontario del tirannicida, dello eroe della libertà:

> Ho vinto alfin, sì non m' inganno, ho vinto:
> spenta è la fiamma che vorace ardeva
> questo mio cuor, da indegni lacci avvinto
> i cui moti l'amor cieco reggeva [2]

Questo primo sonetto, scritto assieme alla Cleopatra, proietta il suo stato d'animo in quell'atmosfera agonistica che, per la sua stessa violenza, ha bisogno, per non restare sul limite della retorica, di latitudini più vaste quali soltanto il teatro poteva offrirgli. L'uno e l' altra segnano l' esplosione di quell' autocoscienza, tanto più alta quanto più abissali sono nel diario del '74 il fastidio e la indifferenza di sé:

" J'ai été toujours un tissu d' inconsequences, et j'ai réuni dans mon caractère tous les contrastes possibles „ [3].

Questa definizione che egli dà di sé nell'Esquisse du Jugement universel è forse la più vera e la più criticamente valida per intendere la complessità di un' anima, che ci sfugge continuamente, e come un prisma, ci mostra ora una faccia ora l'altra, riflettendo ora lo sgomento dell'abisso, ora l'ebbrezza delle vette. Il volontarismo eroico, destinato a fissarsi nella violenza di un gesto o di un grido, che può sembrare al di là del bene e del male, come è parso a qualche critico [4], presuppone sempre quella tristezza, quel

[1] *Vita, ibid.* pag. 138.

[2] Primo sonetto riportato nella *Vita*, Ep. III, Cap. XV, pag. 146.

[3] *Esquisse du Jugement*, in *Scritti Giovanili* a cura di ACHILLE PELLIZZARI, Napoli 1916, pag. 20.

[4] U. CALOSSO, *L'anarchia di Vittorio Alfieri*, Bari, 1924.

senso della vanità, quello sgomento umano, troppo umano, che ne costituiscono il fermento ed il lievito più fecondo. I Giornali ci offrono questo primo momento come dominante ed essenziale, la Vita, il secondo, ma di cui il primo costituisce sempre o quasi il necessario " penchant „, le tragedie, l'urto, la vertiginosa tensione e la lotta della coscienza, nello strappo doloroso di una dissociazione psichica, che tenta disperatamente di ricomporsi e di ritrovarsi in un delirante soliloquio.

*
* *

Se i Giornali del '74 segnano la nascita della coscienza alfieriana, i Giornali del '77 rappresentano il maturarsi di questa coscienza, il suo storico concretarsi e individuarsi: la scoperta dell'io come oscuro ed emozionale richiamo all'interiorità si fa decisamente autocoscienza, meditata conquista e " scelta „ di sé e del proprio destino.

Si direbbe che Alfieri dall'ansiosa ricerca del diario del '74 alle formulazioni decise e programmatiche della propria missione di uomo e di poeta, che appaiono fin dalla prima pagina dei Giornali italiani, attraversi l'arco della dialettica esistenziale segnata da Kierkegaard in Aut-Aut [1].

L'uomo estetico, perduto nell'inquietudine del finito e del particolare, è morto.

Ma come ogni morte non è che una vita più alta, da quella inquietudine è nato l'uomo etico, l'uomo che nel particolare realizza l'universale, nel finito l'infinito. Tra la " ragione e l'insania „ è prevalsa la ragione: ma quella ragione è nata e continuamente nasce dall'insania, dalla problematica sempre viva e inesauribile dello spirito.

Quella dispersa solitudine che già si schiudeva come una terra deserta e senza miraggi, si popola ora di fantasmi; vivi fantasmi, che con termine leopardiano potremmo chiamare " dilettosi errori „. Il giovedì 17 Aprile 1777 scrive:

[1] È inutile dire che è ben lontano da noi qualsiasi accostamento: non è inutile tuttavia ricordare che romanticismo ed esistenzialismo sono, oltre che fenomeni storici, momenti eterni e eternamente ricorrenti dell'anima.

Ma poiché lo spirito è insieme uno e molteplice, l'esperienza umana di autori lontanissimi nel tempo percorre sempre le stesse vie, ed è in sé irripetibile.

" Questa mane, appena svegliato, tosto ricorsi col pensiero alla fama letteraria, oggetto costante d'ogni mio desiderio... „ [1].

Ricordiamo per contrasto un altro risveglio nell'atmosfera brumosa d' una domenica lontana, un giorno, che già al suo cominciare appare perduto :

" Je m'éveillois ce matin, et en homme oisif, demandant quel tems il faisoit ; l'on me répondit qu'il neigeoit ; Oh ciel, quel vuide affreux pour un fainéant !

La ressource des grands chemin vous est interdite, vous ne pourrez pas promener votre ennuy ni au trot ni au galop... „ [2].

Dal confronto appare evidente la distanza : allora era una nuda volontà di vivere ; gli attimi e i giorni apparivano staccati come gli anelli d'una catena, di cui non si riesce più a trovare il senso. Ora quella volontà di vivere è volontà di operare, coscienza di sé come progressiva e concreta attuazione di un ideale :

" La voglia mia d' imparare è somma ; la ragione di questa voglia è la smisurata mia ambizione „ [3].

È ormai questo centro di gravità, questa forza d'attrazione, che assorbe senza residui il presente e lo consacra sull'altare dell'avvenire.

Il 18 Aprile, dopo una serata decisiva, trascorsa a leggere agli amici " con idea grande di sé stesso „ i versi d'una sua tragedia, annota :

> " Dall'entusiasmo e dalla scossa della lettura, ebbi gran pena a pigliar sonno, e pensando alla mia fama m' addormentai finalmente in questa dolce chimera „ [4].

" Dolce chimera „ ha persino una morbidezza leopardiana e tutto quel notturno sognare ad occhi aperti ricorda quella " voglia di slanciarsi „ di cui parlava il giovane Leopardi, certo dietro le immediate suggestioni alfieriane, piangendo e fremendo nei suoi appunti del 1817. Quel Leopardi che, alcuni mesi prima di comporre la canzone All' Italia, così interrogava sé stesso :

> " Oh mio core... Oh che fai ? Pur sei grande,
> Sento gli urti tuoi. Non so che vogli che
> mi spingi a cantare, a fare, né so che... „

[1] *Giorn.*, pag. 239.
[2] *Giorn.*, pag. 231 e seg.
[3] *Giorn.*, pag. 240.
[4] *Giorn.*, pag. 241.

La medesima allucinata intensità colla quale Alfieri vagheggia la sua " dolce chimera „ : è questo mito, la gloria, che nasce nel '77 e si inscrive a lettere di fuoco nell'orrizzonte alfieriano. La gloria è misura di paragone dell' io, vertiginosa misura dell' idea grande di sé stesso, come la libertà, come l'amore, come la morte.

La poesia è sentita come azione, come vita inesplosa e tutta contratta in sé stessa; quel " bollore di cuore e di mente per cui non si trova mai pace „. È però questo impulso naturale, l'asse che congiunge la vita e la letteratura:

> " Io, che per niun'altra cagione scriveva, se non perché i tristi miei tempi mi vietavan di fare „ [1].

Appunto perché la letteratura non è più sentita come ozio o svago dell'anima, ma come il momento più alto, come il limite nel quale provvisoriamente s'arresti l'ansia dell'azione, la letteratura si fa vita, anzi religione della vita. Ed ha, fin dai giornali del '77, veramente qualche cosa di religioso, quella consapevolezza della propria missione di poeta, quel considerare l'avvenire come attratto e concluso nel cerchio magico di quella luce, che illuminerà le tenebre della vecchiezza e della morte:

> " In mio pensiero, che non ad altro è volto ch'alla gloria, rifaccio spesso il sistema di mia vita, e penso ch'a quarantacinque anni non voglio più scrivere: godere bensì della fama che sarommi procacciata in realtà, o in idea, ed attendere soltanto a morire „ [2].

È questo quasi " l'appressamento della morte „ alfieriano: una epigrafe scritta, quando la vita più ferve, colla virile tristezza di chi ha accettato la lotta e il dolore e l'inevitabile caducità di ogni cosa.

Religione delle lettere, di cui gli eredi più diretti e tormentati saranno Foscolo e Leopardi. Religione in cui tutto si consacra, in cui le vicende dell' io s' investono d'una forza ignota, che assume quelle vicende medesime, come momenti d'un itinerario unico ed irripetibile. L'amore che scoppia di lì a poco nel medesimo anno, è il " degno amore „, non tanto perché l'oggetto amato sia la D'Albany e non più la Turinetti, ma perché mutata è la prospettiva, la cadenza, il ritmo della sua vita interiore. Per un poeta come

[1] *Della Tirannide*, Ed. Astense, Vol. III, Asti, 1952 a cura di PIETRO CAZZANI, Lib. I, pag. 7.

[2] *Giorn.*, pag. 245 e seg.

l'Alfieri, in cui i singoli momenti della realtà non sono forse che simboli d'una poetica che si cerchi e si perfezioni (e si dia al termine poetica tutto il suo peso esistenziale) l'amore non può essere che un altro dei punti di riferimento, la ricerca di un " al di là „ in cui l' io stesso si specchi e si riconosca in una reduplicata forza di potenziamento e di conquista.

Nel '79 all'Abate Tommaso di Caluso scriveva:

> " È mio intendimento divenire un grande poeta, e morire in tale impresa a cui mettono capo tutte le mie idee.
> La donna che io amo si merita tanto più il mio amore ch'ella non m'incomoda punto, ma anzi mi spinge al lavoro „ [1].

Trasferito in un'atmosfera eroica, con evidenti suggestioni stilnovistiche e presentimenti leopardiani, questo concetto ritorna in molte liriche, la cui caratteristica è appunto l'equidistanza dalla poesia, la zona neutra tipica delle rime alfieriane, tra la vita e la letteratura. Ma a noi importa intendere nella sua vera natura il significato di questa idea - forza, che mette in moto la mente e l' anima alfieriana. Quando diciamo che la passione per la D'Albany è un momento della poetica alfieriana, non vogliamo negare ad essa il carattere della sincerità, ma intenderla appunto nel suo divenire, nella sua continua possibilità di spostamento dalla vita alla letteratura e viceversa, nella sua natura di evento unico, " necessario „ all' itinerario di un poeta.

In un mediocre sonetto del '78 l'Alfieri rifà la storia dei suoi amori, ma solo alla luce di quella " quarta ed ultima febbre del cuore „, solo " sub specie gloriae „ o " virtutis „:

> "Adulto appena, alla festiva reggia
> m'appresentai dell' immortale arciero;
> e un biondo crin fu il laccio mio primtero,
> mercè *il gran Dio che il mondo signoreggia.*
>
> Quindi, negli anni in cui più l'uom vaneggia,
> feci mio dolce ed unico pensiero
> altra beltà dall'occhio ardente e nero:
> *senza uscir pur dalla volgare greggia.*
>
> Sperava io poi d'ogni servaggio il fine,
> nol volle Amore; e mi additò costei,
> che negro ardente ha l'occhio, e d'auro il crine.

[1] *Lettere,* Torino, 1903 pag. 12.

Mostrolla, e disse: in questa amar tu dei,
più che il bel volto, le virtù divine,
ch'io per bearti ho tutte accolte in lei [1].

Qui attraverso lo stampo tipicamente letterario, leggiamo non la storia degli amori di Alfieri, ma la sua preparazione all'amore; la sua professione di fede al più alto dei sentimenti, alla sua imperiosa necessità. È quella stessa violenza, colla quale si dibatteva negandosi alla passione, che ritorna, trapassando naturalmente in uno schema letterario (Dante - Dolce stil nuovo - Petrarca) ma soprattutto caricandosi di un imperativo, non più meramente passionale, ma etico persino: (" Tu devi „). La vertigine della passione " l'orrido laberinto „ si fa vertigine dell'eroico, " forza di ben posto amore „.

Amore - eroismo o amore - gloria; l'uno dei due termini è premessa necessaria dell'altro:

" Così, sempre invisibili al mio fianco
vengon compagni, e delirar mi fanno
dal destro lato Gloria, Amor dal manco „ [2].

È naturale che nelle liriche questo sentimento - concetto si atteggi nelle forme di una tradizione letteraria che l'Alfieri trovava compiuta e perfetta, sì che i moti del suo cuore si trascrivevano insensibilmente in una composizione ibrida, di cui Petrarca era il termine ideale. Tra Alfieri e il suo sentimento interferiva, e talora si sovrapponeva, lo stilnovismo petrarchesco, tra l'Alfieri e l'eroismo, l'astrattismo stilnovistico. Il passaggio dalle Rime alla Vita è in tal senso proficuo poiché, caduta la maschera letteraria, poteva meglio scoprirsi la genuinità del suo sentimento ed esso appariva quale effettivamente era: un momento di equilibrio ed insieme una riserva al fervore dell'intelletto e soprattutto uno schermo alla solitudine:

" Ma l'approssimazione di questa mia quarta ed ultima febbre del cuore si veniva per me felicemente manifestando con sintomi assai diversi dalle tre prime. In quelle io non m'era ritrovato allora agitato da una passione dell'intelletto la quale contrapesando e frammischiandosi a quella del cuore venisse a formare (per esprimermi col Poeta) un misto incognito indistinto, che meno d'alquanto impetuoso e fervente, ne riusciva però più profondo, sentito, e durevole „ [3].

[1] Sonetto XXII.
[2] Sonetto CL.
[3] *Vita*, Ep. IV, Cap. V, pag. 209.

Dal tema eroico - stilnovistico dei sonetti d' amore a questa pagina della Vita la differenza è più che altro di tono, di gradazione; ritornano le parole della lettera al Caluso:

> " Avvistomi in capo a due mesi che la mia vera donna era quella, poichè invece di ritrovare in essa, come in tutte le volgari donne, un ostacolo alla gloria letteraria, un disturbo alle utili occupazioni, ed un rimpicciolimento direi di pensieri, io ci trovava e sprone e conforto ed esempio ad ogni bell' opera . . . „.

Ma soprattutto si accentua e si addolcisce " l'umanità „ di questo sentimento: un tono più pacato e più ricco di risonanze che ricorda se mai la calma malinconia e la concretezza della seconda parte del Canzoniere petrarchesco:

> " . . . Entrato oramai nella sgradita stagione dei disinganni, vieppiù sempre di essa mi accendo quanto più vanno per legge di tempo scemando in lei quei non suoi pregi passeggieri della caduca bellezza. Ma in lei s' innalza, addolcisce, e migliorasi di giorno in giorno il mio animo; ed ardirò dire e creder lo stesso di essa, la quale in me forse appoggia e corrobora il suo „ [1].

Uno schermo alla solitudine è soprattutto per Alfieri la donna: essa veramente gli dà il kirkegaardiano " senso del finito „; per lui così disperatamente proteso verso una mèta che continuamente si sposta, la donna è veramente " la vita delle radici „: il punto di equilibrio, la salda terra, che gli impedisce di affondare rovinosamente in quello spazio immenso posto tra l' io e la proiezione paradigmatica dell'io stesso - appunto perché paradigmatica - irraggiungibile.

Questo motivo profondamente umano che sembra in contraddizione con l' altro - dell' amore eroismo - ma che non è in realtà che la controparte di esso, è il più intenso e forse il solo che rompa la fitta selva degli schemi letterari.

I sonetti della lontananza sono in questo senso i più significativi, quelli che più a fondo ci fanno penetrare in questa dialettica della vita interiore alfieriana: essi trovano frequenti riscontri nella Vita e sono come il controcanto di un monologo che in essi trovava uno sfogo, per così dire, " temporale „ e rapsodico rispetto alla situa-

[1] *Ibid.*

zione della Vita che assume quei singoli momenti psichici nello specchio ininterrotto della riflessione.

Le Rime – appunto per la loro natura di " taccuino segreto „[1] – hanno una concitazione, uno stile " verticale „, che nella Vita si distende e si incentra in un fuoco interiore, in cui l'inquietitudine si fa pallido velo dell'anima, che vi si ravviluppa in un suo trepido silenzioso pudore:

> " Partita essa dunque per Roma verso il finir di Dicembre, io me ne rimasi come orbo derelitto in Firenze; ed allora fui veramente convinto nell'intimo della mente e del cuore, ch'io senza di lei non rimanea neppur mezzo, trovandomi assolutamente quasi incapace d'ogni applicazione e d'ogni bell'opera, né mi curando più punto né della tanto ardentemente bramata gloria, né di me stesso „[2].

Il tono tutto raccolto nello specchio malinconico del passato (si noti l'accentuazione ritmica di quell'inizio) ha viceversa nella sua antecedente trascrizione lirica un furore contratto che sconvolge la struttura architettonica del sonetto:

> " Lasso! che mai son io? che a lento fuoco
> già mi consumo, e appena appena io vivo
> tosto che m'ha della mia donna privo
> la sorte, ancor che sia (spero) per poco?
> Debile canna ondeggio ai venti giuoco:
> or temo, or bramo, or vado, or penso, or scrivo „.[3]

Qui una suggestione petrarchesca (di pensiero in pensier, di monte in monte), ma puramente stilistica, trapassando nella poetica alfieriana, volge, con una lentezza dapprima insensibile ma necessaria, dall'elegia alla tragedia, come si può vedere nell'inizio del seguente sonetto:

> " Sole, di un mesto velo tenebroso
> io ti vedea coprir gli almi tuoi rai
> ieri, in quel punto orribil doloroso,
> in cui dalla mia donna mi strappai „[4].

Questa incoercibile accentuazione tragica assume spesso l'atteg-

[1] V. BRANCA, *Alfieri e la ricerca dello stile*, Firenze 1948, pag. 11.
[2] *Vita*, Ep. IV, Cap. VIII, pag. 223.
[3] Sonetto XLVI
[4] Son. XLIX.

giamento impreciso di un monologo a voce alta, che reca in sé tutti i pericoli di sbandamento che gli sono impliciti. Di qui il carattere di frammentarietà, e sia pure vigorosa, che ci danno le Rime alfieriane rispetto alla Vita, quel senso d' incoordinazione artistica, quei trapassi bruschi dalla poesia alla prosa, dal sentimento all' intelletto, dalla realtà d'uno stato d'animo alla assunzione di esso nella sfera logica, che lo cancella ed uccide. Come si può vedere segnatamente nella seconda quartina del medesimo sonetto, dove la larga e cupa risonanza dell' inizio non è musicalmente ripresa, ma continuata logicamente, e quindi decade nella sfera discorsiva ed irreale (esteticamente irreale) di un colloquio fra il sole e il poeta.

> " E parea quel tuo aspetto lagrimoso
> dirmi: non vidi nel mio corso mai
> caso d'amor più rio, nè più sforzoso
> commiato, nè più veri e crudi lai ".

Il tema lirico di questo sonetto è il tedio dell'anima cui fa da contrasto la luce troppo intensa della natura impassibile:

> " De l' eternel azur la sereine ironie " [1]

Un senso d' accidia, d' inutilità irrequieta che nelle Rime spesso trabocca e precipita in uno stampo freddamente letterario, nelle pagine della Vita si diffonde e si espande come un' onda quieta e silenziosa sotto un cielo cinereo:

> " In Napoli la vista di quei bellissimi luoghi non essendo nuova per me, ed avendo io una sì profonda piaga nel cuore, non mi diede quel sollievo ch' io me ne riprometteva. I libri erano quasi che nulla per me; i versi e le tragedie andavan male, o si stavano; ed insomma io non campava che di posta spedita, e di posta ricevuta, a null' altro potendo rivolger l' animo se non se alla mia donna lontana. E me n' andava sempre solitario cavalcando per quelle amene spiagge di Posillipo e Baja o verso Capova e Caserta, o altrove, per lo più piangendo, e sì fattamente annichilato, che col cuore traboccante d'affetti non mi veniva con tutto ciò neppur voglia di tentare di sfogarlo con rime "[2].

[1] MALLARMÉ, *L'azur . . .*

[2] *Vita*, Ep. IV, Cap. VIII, pag. 225.

Il rapporto Rime - Vita è, come dicevo, di tonalità: due momenti dell'anima alfieriana di cui l'uno include l'altro, onde il Carducci potè chiamare le Rime " quasi commenti alla Vita „ [1]. Questo rapporto non si configura strettamente nel rapporto di poesia e non poesia (poesia nella Vita e non poesia nelle Rime) ma di frammentarietà e unità: frammentarietà nelle Rime, unità nella Vita. La frammentarietà non esclude sempre e necessariamente la poesia, l'unità non sempre la include; ciò nondimeno le Rime non hanno per noi un carattere di autonomia rispetto alla Vita e più alle Tragedie.

La Vita per la sua stessa struttura di opera meditata, ha una sua autonomia, e direi, una coralità, che nelle Rime manca.

Nasce in compenso nelle Rime, da quella stessa frammentarietà e instabilità artistica, una varia e continua mobilità di trapassi, una ricchezza di sfumature, che giustificano l'attenzione concorde della critica a cominciare dal Croce [2]. La Vita ha una costante melodica che unifica i vari toni e li attrae nel sottosuolo di uno stato d'animo dominante, le Rime, sfornite di un centro di gravità, portano la nostra attenzione ai margini del movimento psicologico, attraverso sottili e rapide illuminazioni, che rompono continuamente il fitto grigiore del tessuto letterario. Di qui la straordinaria concentrazione, l'intensità corrucciata di certi versi isolati:

" Sol mio diletto è il far sempre più viva
mia doglia, e il viver tutto immerso in ella, [3]

" Pietate e pianto nel mortal mio esiglio „ [4]

" A passo lento, per irta salita,
mesto vo: la mestizia è in me natura „ [5]

" Or temere, or sperare, e pianger sempre „ [6]

Note marginali, che variamente commentano quel pellegrinaggio " stupido e insensato „ degli anni '83, '84, quella continua alternativa tra l'abbandono dissipato, l'annichilamento delle facoltà, e il furore accanito, onde egli cerca di ridestarsi da quel lento morire dell'anima:

[1] G. CARDUCCI, *Di alcune opere minori di Vittorio Alfieri*, Opere Vol. VI, pag. 376 Ed. Naz., Bologna 1944,

[2] B. CROCE, *Poesia e non poesia*, Bari 1923.

[3] Son. LXXXVII.

[4] *Ibid.*

[5] Son. LXXXIX.

[6] Son. CIII.

" Ma io frattanto, menomate o sopite in me tutte le mie intellettuali facoltà, altra occupazione, altro pensiero non ammetteva, che lo scrivere lettere; e in questa terza lontananza che fu la più lunga, scrissi veramente dei volumi, nè quello ch' io mi scrivessi, il saprei: io sfogava il dolore, l'amicizia, l'amore, l'ira e tutti insomma i cotanti e sì diversi, e sì indomiti affetti di un cuor traboccante, d'un animo mortalmente piagato ".[1]

La volontà di un soliloquio ininterrotto e la necessità di interrompere questo soliloquio; ancora quel bisogno di fuga:

" L'impossibilità di occuparsi in nulla, e la solita impazienza di luogo che mi dominava tosto di bel nuovo al riapparire della noia e dell'ozio . . . "[2]

" Ma intanto, ciò che mi premeva allora sopra ogni cosa, il rivedere la donna mia, non potendosi assolutamente effettuare per quell'entrante inverno, io disperatissimo di tal cosa, e non ritrovando mai pace, nè luogo che mi contenesse, pensai di fare un lungo viaggio in Francia ed in Inghilterra, non già che me ne fosse rimasto nè desiderio nè curiosità, che me n'era già saziato d'entrambi dal secondo viaggio, ma per andare; che altro rimedio o sollievo al dolore non ho saputo ritrovar mai ".[3]

Questi passi della Vita si rispecchiano nei versi qua e là spigolati dai sonetti, e sempre nello stesso rapporto: i versi hanno indefinite suggestioni, sussulti improvvisi che illuminano le ombre più remote dell'anima.

I sonetti scritti nell'agosto del 1784, durante il viaggio che lo ricongiungerà alla sua donna a Colmar in Alsazia, sono forse fra i più intensi che l'Alfieri abbia scritto: c'è una graduazione dello stato d'animo e quasi una segreta e talora gelosa auscultazione della durata psichica, che nella Vita resta troppo definita e conclusa:

" L'Arno già, l'Appennino, e il Po mi lasso
dietro le spalle; e l'Alpi negre a fronte
già mi mostran l'angusto ed erto passo,
per cui convien che al Tirolese io monte.

[1] *Vita*, Ep. IV, Cap. X, pag. 238.
[2] *Vita*, Ep. IV, Cap. X, pag. 239.
[3] *Vita*, Ep. IV, Cap. XII, pag. 245.

L'amoroso pensiero agili e pronte
l'ali ha così, ch'oltre quei massi al basso,
là dove il Reno, è assai già lungi al fonte,
io fortemente immaginando passo „[1]

È una corsa vertiginosa nello spazio: quei nomi geografici si susseguono come l'incalzare di onde musicali di cui l'eco si fa sempre più vasto: quella corsa è la corsa dell'anima verso una sua visione interiore. L'ultimo verso segna il " maximum „ di concentrazione: una fissità inquieta dell'anima – una forte pausa – e poi il passaggio ad un altro momento musicale, come all' irruenza d'una piena orchestra succede la lenta curva dolcezza d'un " a solo „:

" E del gran fiume in su la manca riva
trovo, tra vespro e sera, entro un bel bosco,
sola e pensosa una terrena Diva.„[2]

Variazione del medesimo tema il sonetto seguente, scritto tre giorni dopo (il 13 agosto tra Reichta e Fuessen). Più frammentario, ma tenuto sempre su quella nota ariosa e oscillante, ripresa nei capoversi delle due quartine:

" Donna, or più giorni son che a caldo sprone
vengo seguendo l'orme tue novelle;

.

di tua beltà la dolce visione
precedendo mi va con ali snelle;[3]...

Poi ancora come nel sonetto precedente una sosta, come un improvviso rilassarsi della tensione psichica e insieme un prolungarla indefinitamente:

" Son lieto, è ver, ma di letizia muta,
qual di chi aspetta, e col desio sol tiene,
cosa che lungamente avea perduta;...

La sostanza musicale dei due sonetti è identica ed ha per noi un valore indicativo; se confrontiamo in particolare i due versi:

[1] Son. CXV.
[2] Son. cit.
[3] Son. CXVIII.

" Io fortemente immaginando passo „
" Cosa che lungamente avea perduta „

che segnano – attraverso l'abbandonata estenuazione degli avverbi e del gerundio – come due curve concentriche, abbiamo la chiave per intendere il tessuto stilistico delle pagine corrispondenti della Vita:

> " Eccomi dunque da capo per viaggio, per la solita mia dilettissima e assai poetica strada di Pistoia a Modena, me ne vo rapidissimamente a Mantova, Trento, Inspruk, e quindi per la Soavia – a Colmar, città dell'Alsazia superiore alla sinistra del Reno. Quivi presso ritrovai finalmente quella che io andava sempre chiamando e cercando, orbo di lei da più di sedici mesi. Io feci tutto questo cammino in dodici giorni nè mai mi pareva di muovermi, per quanto i' corressi. Mi si riaprì in quel viaggio più abbondante che mai si fosse la vena delle rime, e chi potea in me più di me mi facea comporre sino a tre e più sonetti quasi ogni giorno, essendo quasi fuor di me dal trasporto di calcare per tutta quella strada le di lei orme stesse, e per tutto informandomi, e rilevando ch'ella vi era passata circa due mesi innanzi „.[1]

La frequenza intensiva dei superlativi e degli avverbi e dei gerundi, il susseguirsi rapido di quei nomi geografici, la studiata positura delle pause e degli accenti, ci rivelano che, quando l'Alfieri scriveva quella prosa, aveva ancora l'orecchio e l'animo intenti ai temi musicali dei sonetti; ci rivelano insieme, come prima osservavo, che i singoli momenti psichici si unificano nella Vita in un tempo maggiore, che se da un lato porta a un certo irrigidimento, costituisce però l'asse centrale su cui poggia l'intera struttura nell'opera.

Se possedessimo " quei volumi „ di lettere che l'Alfieri scriveva giornalmente alla contessa in questo periodo, potremmo seguire forse più a fondo questa alterna vicenda di ansie e di disperazioni.

Al motivo della lontananza si lega strettamente un altro motivo; la morte dell'amico Gori Gandellini. Nella Vita ve ne sono accenni sobri e fugaci che, pure intercalati da altre brighe e occupazioni, spandono come una luce tremula di lacrime e di silenzio nella pa-

[1] *Vita*, Ep. IV, Cap. XIV, pag. 257 e seg

gina. Qui ci soccorrono particolarmente alcune lettere scritte dall'Alfieri in questo periodo: c'è in esse quel tono diffuso di confessione, che nella Vita pare sempre negarsi con una virile e severa consapevolezza: aspetti dell'anima alfieriana velati e sottintesi nella Vita qui ci appaiono più scoperti. A Mario Bianchi e Teresa Mocenni, da cui ha ricevuto la notizia della morte dell'amico, scrive il 17 settembre 1784:

> " Rispondo a tutti e due insieme, ché il dolore è comune, e non c'è voce per esprimerlo. La prima lettera del Signor Mario mi addolorò molto, ma io sempre fertilissimo nell' immaginare disgrazie, questa volta non concepii la minima inquietitudine per Checco. Oh Dio! e tre giorni dopo ricevo la nuova dal Martini di tutti e due: ebbi a cader morto io, e ancora non ho ripreso i sensi a tutt' ora! „[1]

Nella Vita le prime battute sono apparentemente distaccate, finché quell' interferenza di motivi, che ne è la caratteristica, quell'accostare all' immagine dell'amico l' immagine della sua donna, non ravviva il ritmo della pagina.

> " Lettere di Siena mi portarono nello spazio di otto giorni, prima la nuova della morte del fratello minore del mio Gori, e la malattia non indifferente di esso; successivamente le prossime nuove mi portarono pur anche la morte di esso in soli sei giorni di malattia. Se io non mi fossi trovato con la mia donna al ricevere questo colpo sì rapido e inaspettato, gli effetti del mio giusto dolore sarebbero stati assai più fieri e terribili „.[2]

A questo punto pare che l' immagine dell'amico si allontani, e predomini sull'amicizia l'amore e persino una certa affettata cortesia verso la sensibilità della D'Albany:

> " La mia donna conosceva essa pur e moltissimo amava quel mio Francesco Gori; . . . Essa perciò nel piangerlo meco non lo pianse soltanto per me, ma anche per sé medesima, conoscendone per recente prova tutto il valore „[3]

Poi la tristezza per la dipartita dell'amico si confonde con la tristezza per la partenza e il distacco della donna amata.

[1] *Lettere*, pag. 51.
[2] *Vita*, Ep. IV, Cap. XIV, pag. 259 e seg.
[3] *Vita*, Ep. IV, Cap. XV, pag. 260.

" Questa disgrazia turbò oltre modo il rimanente del breve tempo che si stette insieme; ed approssimandosi poi il termine, tanto più amara ed orribile ci riuscì questa separazione seconda „.

" Venuto il temuto giorno, bisognò obbedire alla sorte, ed io dovei rientrare in ben altre tenebre, rimanendo questa volta, disgiunto dalla mia donna, senza saper per quanto, e privo dell' amico colla funesta certezza ch' io l'era per sempre „.[1]

Al capoverso seguente, il tono della pagina muta ancora: ritorna in primo piano l'unico protagonista della Vita, l'Alfieri, la sua sconfinata solitudine: quella malinconia d'addio ci riporta dalla circonferenza al centro, al leit-motiv della Vita:

" Ogni passo di quella stessa via, che al venire mi era andato sgombrando il dolore ed i tetri pensieri, me li facea raddoppiati ritrovare al ritorno. Vinto dal dolore, poche rime feci, ed un continuo piangere sino a Siena dove mi restituii ai primi di novembre.[2]

Questa prosa così calma, organata in brevi e nudi versetti severamente cadenzati, contrasta con la lettera; ivi l'attualità scottante del dolore gli detta parole che preparano la consacrazione che egli farà della memoria dell' amico nel dialogo De la Virtù sconosciuta:

" Oh Dio, io non so quello che mi dica nè faccia; sempre lo vedo e gli parlo, e ogni sua minima parola e pensiero e atto mi torna in mente, e mi dà delle continue e dolorosissime pugnalate nel core. Perdo una cosa che non si trova mai più; un amico vero, buono, ingegnoso disinteressato e caldissimo. Il mondo perfido non li dà di questi tali nè io ve li cerco.„[3]

Il trapasso al motivo plutarchiano - illuministico de " La virtù sconosciuta „ é breve: l'amico Gori Gandellini, con un procedimento caratteristico ed affine a quello che abbiamo notato a proposito della d'Albany e del sentimento amoroso alfieriano, diventa un paradigma dell'amicizia, il simbolo vivo di quella " patria dei superuomini „[4], che è uno dei motivi più intensamente vissuti e sofferti

[1] *Vita*, Ep, IV, Cap. XIV, pag. 260.
[2] *Vita*, Ep. IV, Cap. XIV, pag. 260.
[3] *Lett.*, pag. 51.
[4] L. RUSSO, *op. cit.*, pag. 132,

dal poeta in quella " fin du siècle „ che tra " il pallor della morte e la speranza „ segna l'alba della nostra rinascita:

> " Io certamente conserverò gran parte del tempo che mi resta e del poco ingegno che posso avere, a far conoscere le sue alte virtù, e in prosa e in rime e in ogni maniera ch' io saprò, e ad ogni occasione che mi si affaccerà. Lui non compiango già molto: poco curava la vita, e quella che dovea menare era troppo lontana e al di sotto delle facoltà dell'animo suo grandissimo, e dell'amorevolezza e eccellente rara bontà del suo cuore, e della sublimità della sua preziosa bile.„[1]

Il ritratto del Gori Gandellini é in realtà il ritratto di Alfieri: questo ritratto si compie e si perfeziona nel citato dialogo:

> " Privato ed oscuro cittadino nacqui io di picciola, e non libera cittade; e nei più morti tempi della nostra Italia vissuto, nulla vi ho fatto né tentato di grande; ignoto agli altri, ignoto quasi a me stesso, per morire io nacqui, e non vissi; e nella immensissima folla dei nati – morti non mai vissuti, già mi ha riposto l'oblio „.[2]

Questo mi sembra il testamento inedito di Vittorio Alfieri, l'altro momento dell'antitesi alfieriana, qui trascritto con una lucidità disperata, che prelude singolarmente il leopardiano Filippo Ottonieri:

> " Nato alle opere virtuose e alla gloria – vissuto ozioso e disutile e morto senza fama . . .[3] – „

L'antitesi alfieriana tra individuo e società prepara l'antitesi romantica tra ideale e reale, raffigurata in quel Leopardi – Ottonieri in cui " l'azione paralizzata diventava speculazione „[4].

Non a caso però abbiamo detto testamento inedito: poiché accanto ad esso, e non meno vivo e fecondo, è il testamento ufficiale di Vittorio Alfieri: inciso con stile " adamantino „ in vari luoghi delle Rime e delle Tragedie, e segnatamente nella chiusa del Misogallo e nella Vita.

Un ritratto del Gori Gandellini quale appare ne " La virtù sco-

[1] *Lettere*, ibid.
[2] *La Virtù sconosciuta*, ed. cit., pag. 260.
[3] A. ZOTTOLI, *Leopardi*, Storia d'una anima, Bari 1947, pag. 177.
[4] ZOTTOLI, *op. cit. lor. cit.*

nosciuta „ non ritorna certo nella Vita ma tutta la vita è un ritratto di Alfieri nel momento agonistico della insurrezione individuale che in sé include quella disperazione politica – diciamo meglio – umana, che ha dettato le parole del dialogo. In questo senso, il dialogo ci rimanda ancora ai Giornali: e la Vita, colla sua passione dell'azione e della conquista eroica, con quella totale e assoluta attrazione delle vicende esterne e delle cose nel centro dell' io, presuppone sempre quella passione del nulla. Ma i due momenti, che costituiscono senza dubbio i due poli sui quali poggia la struttura psicologica dell'opera, restano poco articolati: c'è nella Vita, dirò così, con formula bergsoniana, una simultaneità della durata psichica, per cui tutto il passato converge e si assorbe nel presente, in quell'attualità finalistica e insieme definitiva. Di qui nasce il difetto e insieme la qualità particolarissima di quest'opera: essa non è una narrazione abbandonata e tutta riversa nel flusso del sentimento e della memoria, ma controllata e chiusa entro il gioco dell' intelletto e della volontà: è tuttavia, come dicevo in principio, una soluzione etica, non sempre e non totalmente artistica.

GIOACCHINO CAPONETTO

L'ICONOGRAFIA DELL'ETÀ IMPERIALE (metà I - III sec. d. C.) NEL MUSEO DI SIRACUSA

Una testa marmorea di giovane imberbe (Inv. n. 30041), alta cm. 29, già conservata, in proprietà Giardina-Rizzone a Modica, ma di provenienza sconosciuta, offre un esempio di quel che fosse l'iconografia intorno alla metà del 1° sec. d. C. (Fig. 1). In questo volto tettonicamente saldo, che può comprendersi entro un rettangolo, malgrado la grave trasfigurazione prodotta dai danni subiti nel naso, nelle labbra, nel mento ed in complesso su quasi tutta la superficie, si possono ancora afferrare le vibrazioni delle masse, che con equilibrato senso naturalistico segnavano i dettagli individualistici coordinati nella variazione chiaroscurale. Nella grave mutilazione non può giudicarsi sul valore della esecuzione, ma non è difficile provare un senso di pesantezza di tocco, che doveva pervadere l'opera completa. Un dato puramente formale viene ad inquadrarci nel tempo il ritratto: la foggia della capigliatura densa, pesante massa soprapposta sul capo, che scende affinandosi sulla fronte e le tempie in ciocche falcate. Può per tale simiglianza esteriore richiamarsi a confronto la testa di vecchio da Merida [1], assegnata ad età o claudiana o neroniana, la testa di auriga del Museo Nazionale Romano [2] ovvero ancora un busto d'imperatore nel Museo Capitolino, per cui il Bernoulli ha sospettato la identificazione con Ottone [3]: si oscillerebbe quindi tra la distanza cronologica di un trentennio. Ma in base all'esame stilistico che è stato possibile condurre sul volto deturpato per quella tendenza realistica, che è un ritorno al naturalismo, con la diffusa nota chiaroscurale, che ci avvicina all'illusionismo dell'iconografia flavia, non si va errati se si restringe la datazione ad oltre la metà del secolo, tra il 60 e il 70 d. C.

Si muove nella corrente artistica dell'illusionismo flavio il busto in marmo, alto cm. 37,5 (Inv. n. 37100), che l'Orsi ha fatto conoscere come l'imperatore Claudio il gotico [4], (Figg. 3-4). Fu ritrovato nel 1916 entro una cisterna antica,

[1] F. POULSEN, *Sculptures antiques de Musée de Province Espagnols*, Tav. X, Fig. 16.
[2] B. M. FELLETTI MAJ, *Museo Nazionale Romano, I Ritratti*, Roma, 1953, p. 75, 129.
[3] BERNOULLI, *Römische Ikonographie*, II, 2 Tav. IV.
[4] P. ORSI, *Not. Scavi*, 1920, p. 312-313, Fig. 7. Il busto è ricordato in PACE, *Arte e Civiltà della Sicilia antica*, II, p. 146.

durante lo sgombero delle terre ivi accumulatesi, frammisto alle quali si notò tra l'altro vario vasellame aretino, nella borgata di S. Lucia di Siracusa. Pur nella stanchezza del tocco, che talora si ferma al semplice sbozzo, come è del lembo del manto sulla spalla sinistra, colpisce nell'aspetto di questo vecchio la nota realistica che si impadronisce dei tratti fisionomici, e che viene attenuata solo da una sobria levigatura: le rughe e le bozze della fronte, l'affossamento delle guance, la carne senile cascante e glabra tra le alette del naso e gli angoli della bocca, le labbra serrate in linea arcuata verso l'alto, espressione quasi dell'ultimo afflato di energia del personaggio, i muscoli del collo e la struttura ossea del busto sono segnati con masse variate e definite, che con la plastica morbida e sfumata rendono vibrati i particolari somatici. E l'amore per il naturalismo porta al modellato dell'orecchio a padiglione aperto e staccato dal cranio, senza veruna attenuazione per una tendenza decorativa, alla trattazione delle rade ciocche disordinate dei capelli in un duplice ordine con una plastica ricca di ritmi chiaroscurali, che ne rendono quasi la movimentata individualità. Il problema stilistico, che è alla base della rappresentazione iconografica, e l'analisi formale della trattazione dei dettagli del volto, tra cui degna di nota l'assenza di ogni indicazione dell'iride e della pupilla negli occhi infossati, non possono farci risalire oltre la fine del I° sec. dell'era volgare: non certo si può quindi nel ritratto individuare un imperatore del III° sec., ma si deve ricercare in esso l'effige di un insigne personaggio vissuto intorno all'età dei Flavii. Non so quale attendibilità nell'identificazione possa avere l'avvicinamento della testa siracusana ai tratti fisionomici di Vitellio padre, quali son presentati da un conio monetale [1]: se il confronto è tuttavia utile non tanto al riconoscimento del personaggio, quanto all'inquadramento cronologico della testa, è da rilevare che la sua espressione stilistica trova un nobile esempio nella stessa iconografia imperiale del tempo; infatti con non diverso trattamento plastico del volto, magro ed allungato, solcato da rughe sulla fronte e da fonde pieghe ai lati della bocca, appare il ritratto di Nerva del Museo Nazionale Romano [2].

Giova qui ricordare, perchè appartenente alla stessa corrente illusionistica dell'età dei Flavi, il frammento di una testa maschile in marmo, alto così com'è cm. 15, che denota nobile fattura e finezza di tocco (Fig. 2). Di questo ritratto rimane purtroppo solo la parte inferiore del volto, che fu già resa nota insieme ai frammenti di cornici e sculture provenienti dal Teatro di Siracusa dal Serradifalco nelle sue Antichità di Sicilia [3]: è mirabile per la morbida variazione dei volumi, che col chiaroscuro sfumato modella in un fresco senso naturalistico i

[1] BERNOULLI, II, 2, Tav. I, 13.
[2] B. M. FELLETTI MAJ, *o. c.*, p. 89, n. 164.
[3] D. LO FASO DUCA DI SERRADIFALCO, *Antichità di Sicilia*, IV, p. 141, Tav. XXI, Figura 11.

tratti fisonomici conservati, caratterizzati dal crudo realismo dei solchi attorno alla bocca.

Tra i ritratti femminili dell'epoca è conservata nel Museo siracusano una testa in marmo, alta cm. 30,5 (Inv. N° 33263), di provenienza centuripina (Figg. 5-6). Non sono più in essa riconoscibili i tratti fisionomici del volto completamente abraso e distrutto, pare, per un logorio di strofinamento: si può cogliere in parte una nota spenta della fissità e durezza dello sguardo negli occhi non completamente perduti e qualche vago accenno del naturalistico variar di piani nella conservata morbidità chiaroscurale. Ma se per le deturpazioni subite non è più riconoscibile l'espressione del viso, il ritratto può più che altro interessare per un dato essenzialmente esteriore, che ci testimonia anche per Centuripe l'uso di una acconciatura peculiare delle dame di corte dell'età Flavia. Al di sopra della fronte s'innalza in una complessa tettonica l'alto diadema formato dalla massa dei capelli rialzati come in densa siepe di riccioli, resi a trapano e a solchi di scalpello, in una forma che giustifica la invalsa denominazione " a nido di vespa „: tale appariscente acconciatura non è però andata immune dai danni che ha subito il resto del volto, onde si è perduto tutto il dettagliato lavoro di superficie, che doveva rendere corposità ed individualità ai singoli riccioli; questi infatti si attorcigliavano attorno a quei fori di trapano, che solo ora rimangono sulla trasfigurata massa come fori di litodomi su una roccia emersa dalle acque.

Dietro questo volume monumentale e decorativo i capelli sono tirati a ciocche girate ad elica sul vertice occipitale, dove sono intrecciati a formare un groppo: è questa la foggia di pettinatura simile a quella che si riscontra nella dama romana a Monaco [1] più che nella testa di Giulia di Firenze [2], che presenta una acconciatura di questo tipo, epperò indubbiamente più ricercata ed ornamentale, e, per così dire imbarocchita. Nel ritratto centuripino non è spenta ancora l'eco della ricca plastica nella chioma così movimentata per il contrasto dei volumi, che la esprimono.

La complicata fastosità dell'acconciatura femminile non si perde ma si continua ancora sotto Traiano, trasformandosi in un sempre più ampolloso e falso complesso architettonico. L'esemplare di testa di vecchia matrona, ricordata dal Libertini [3], di marmo bianco, alta cm. 44 escluso il cuneo in rustico che serviva all'innesto del ritratto su un busto statuario, offre la foggia di pettinatura dell'epoca (Figg. 7-8): intorno al capo sono girati i capelli stretti a treccia in modo da formare una specie di cesto, mentre sul davanti, ad arco sulla fronte, si innalza

[1] BERNOULLI, II, 2, Tav. XIV.
[2] BERNOULLI, II, 2, Tav. XVI.
[3] G. LIBERTINI, *Il Museo Archeologico di Siracusa*, p. 148.

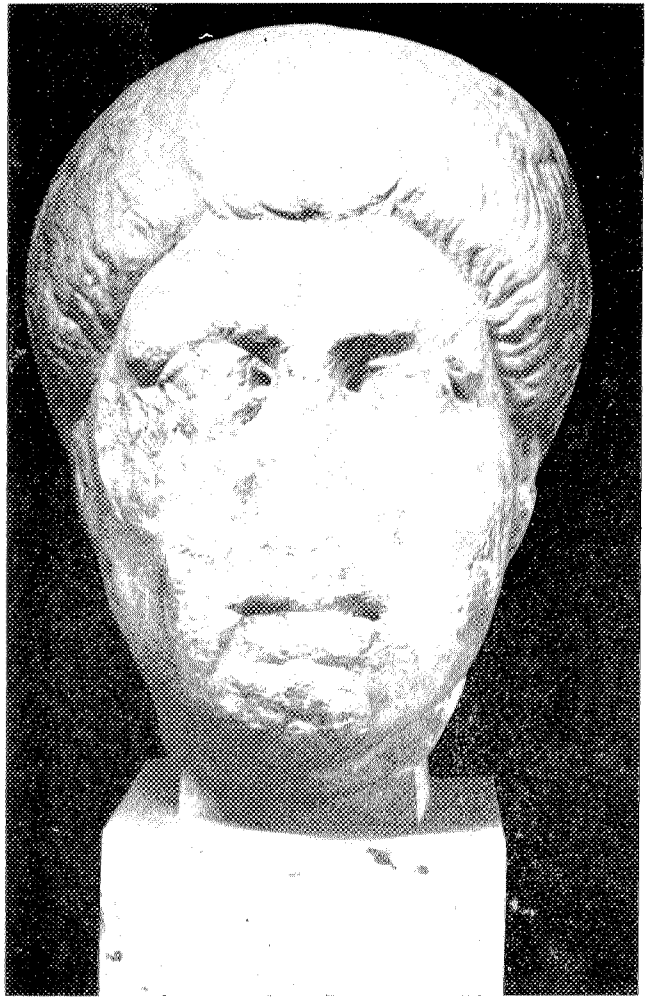


Fig. 1 - Testa virile (metà sec. I d. C.)

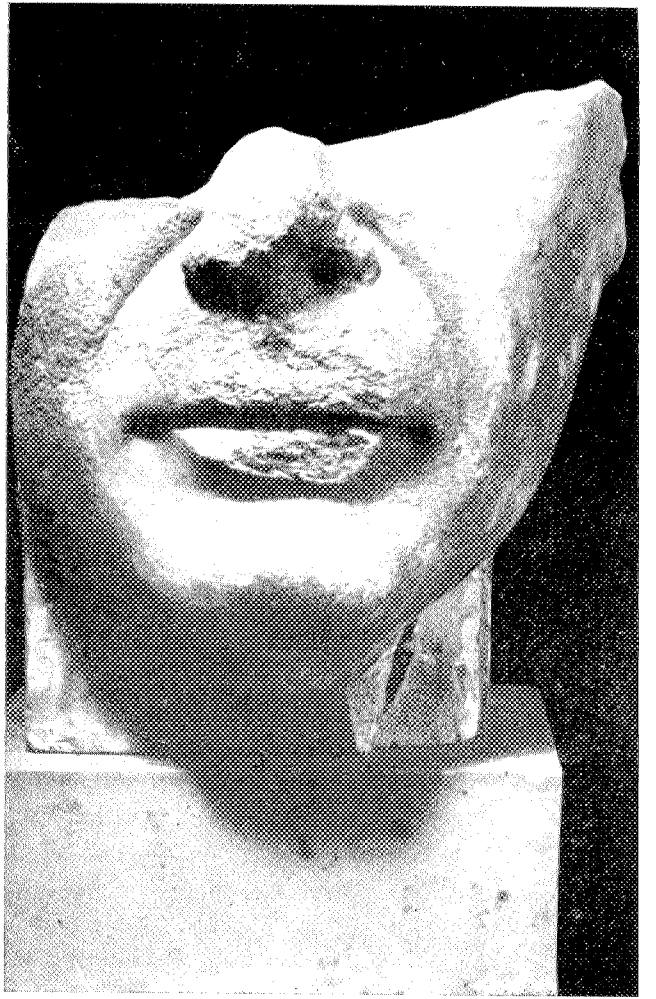


Fig. 2 - Ritratto maschile di età flavia : frammento.

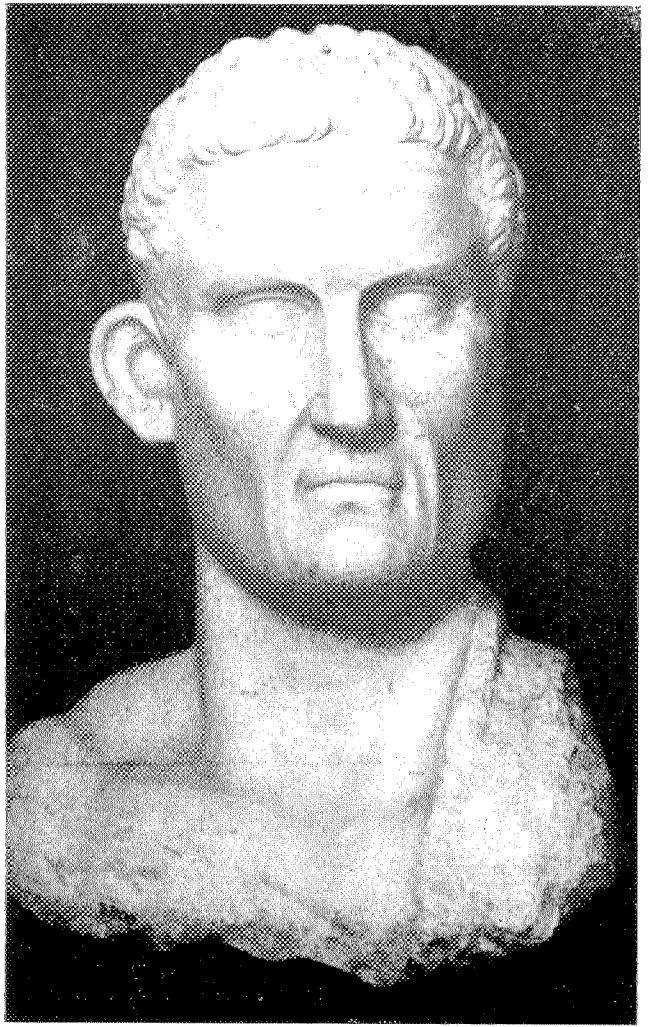


Fig. 3 – Busto virile di età flavia: veduta di fronte.



Fig. 4 – Busto virile di età flavia: veduta laterale.

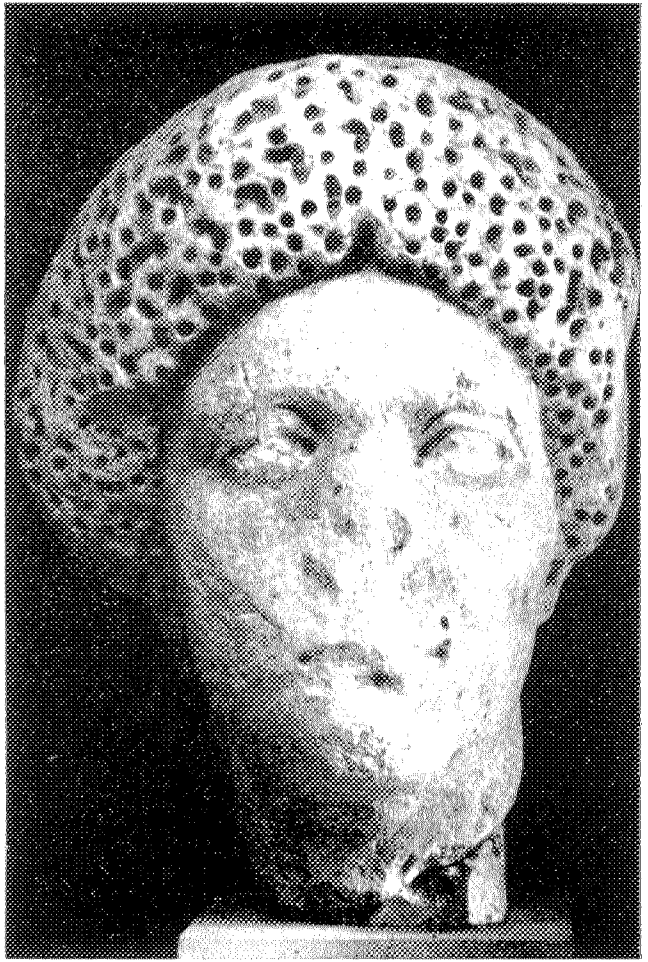


Fig. 5 – Dama di età flavia: veduta frontale.

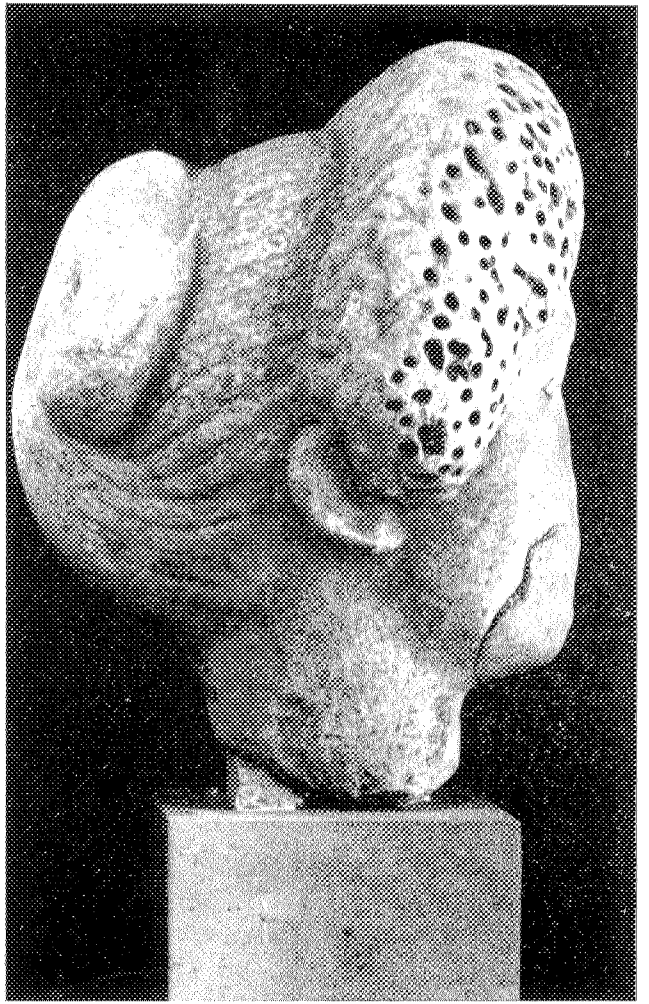


Fig. 6 – Dama di età flavia: veduta laterale.

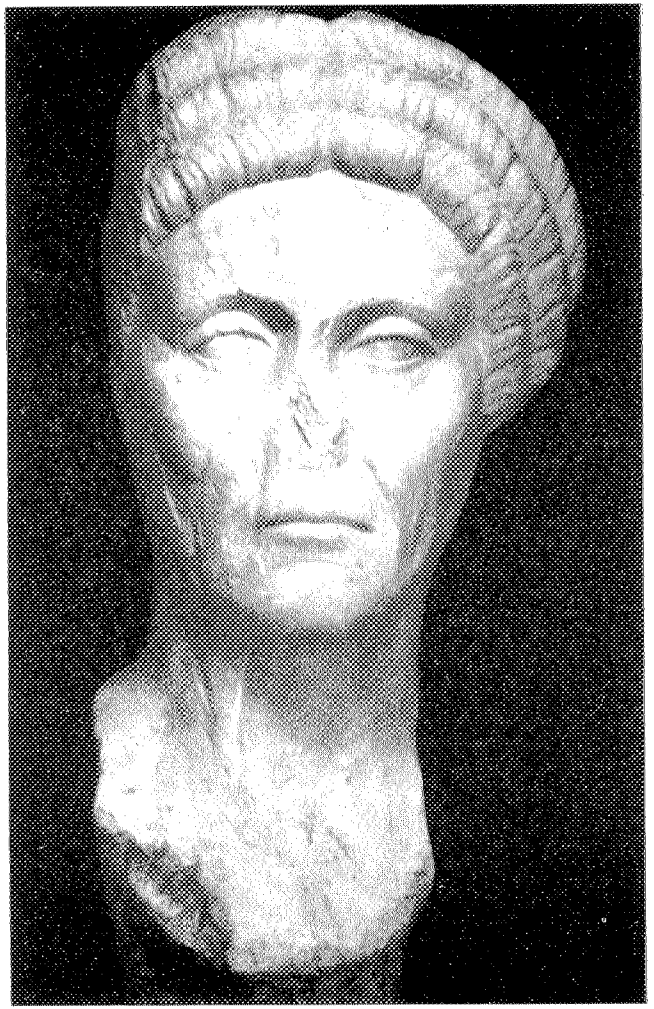


Fig. 7 – Dama di età traianea: veduta frontale.



Fig. 8 – Dama di età traianea: veduta laterale.

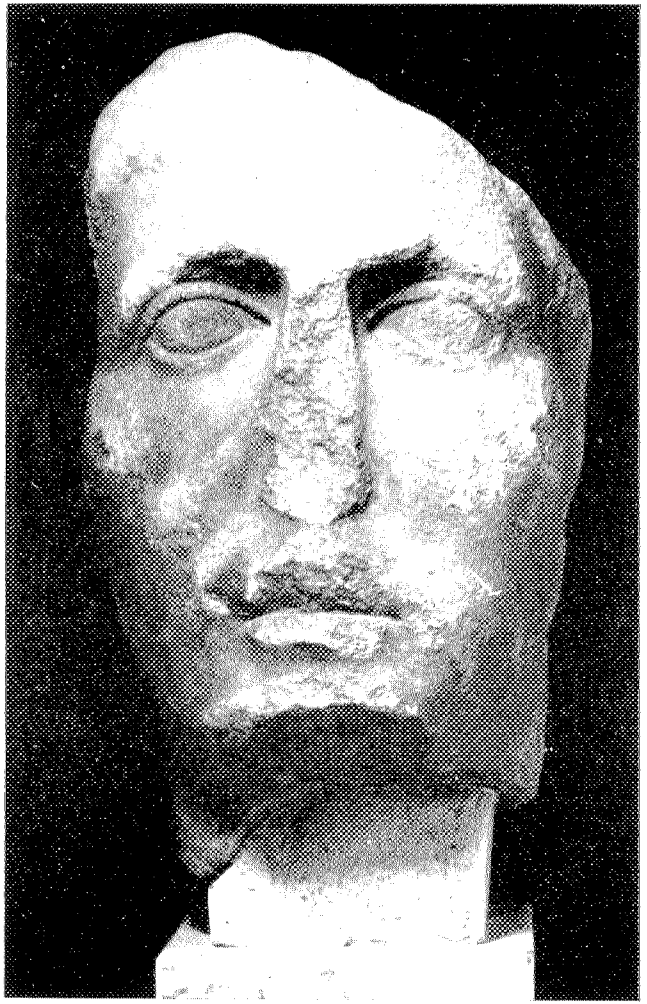


Fig. 9 – Volto virile (età di Adriano).

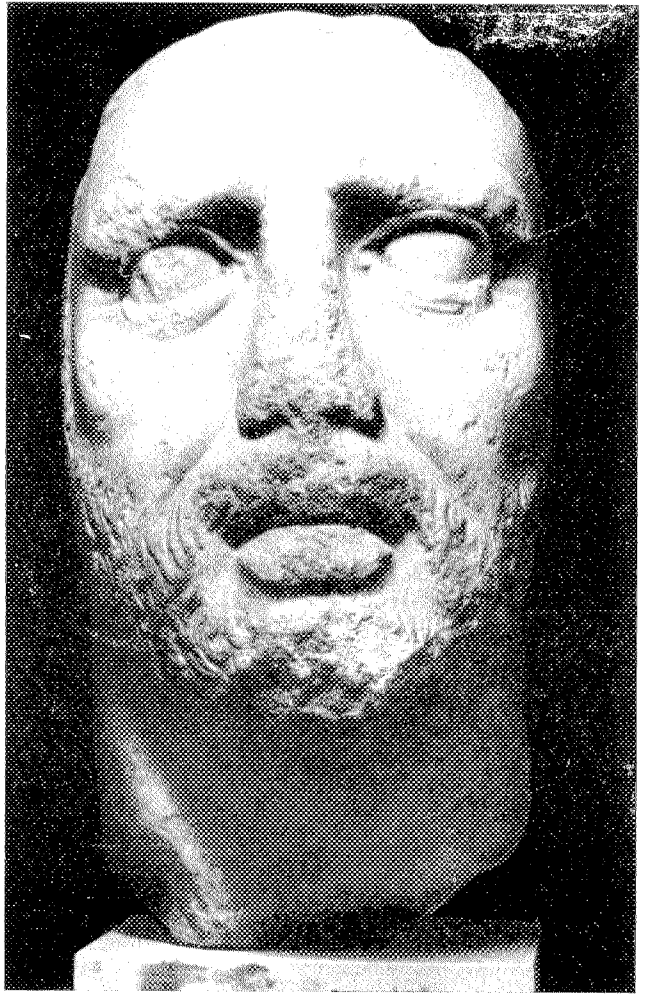


Fig. 10 – Volto maschile barbato di età adrianea.



Fig. 11 – Busto di dama (età degli Antonini): veduta frontale.



Fig. 12 – Busto di dama: veduta laterale.

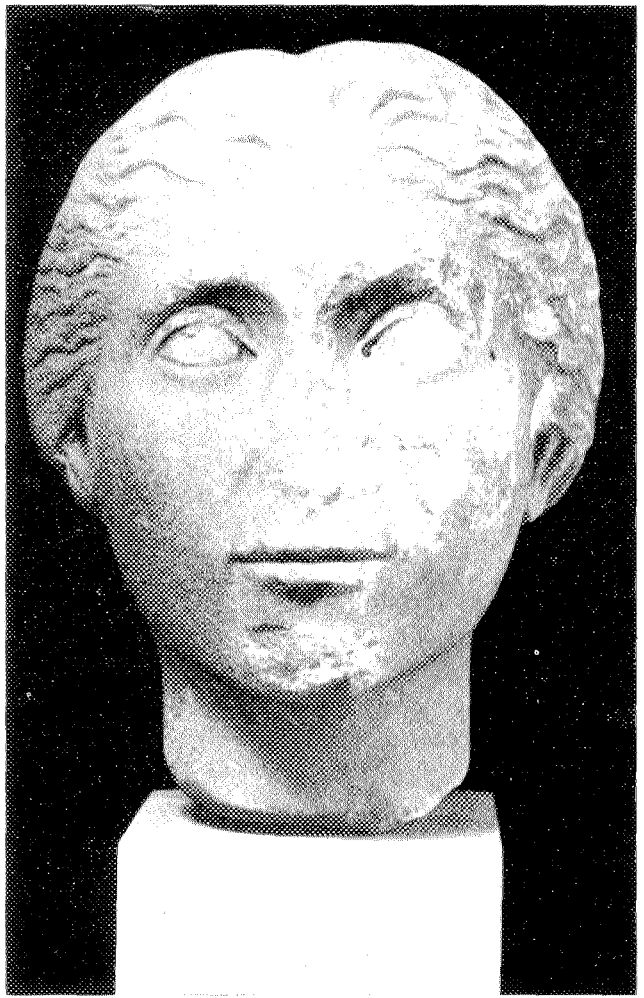


Fig. 13 - Testa di giovinetta (età di Marco Aurelio).

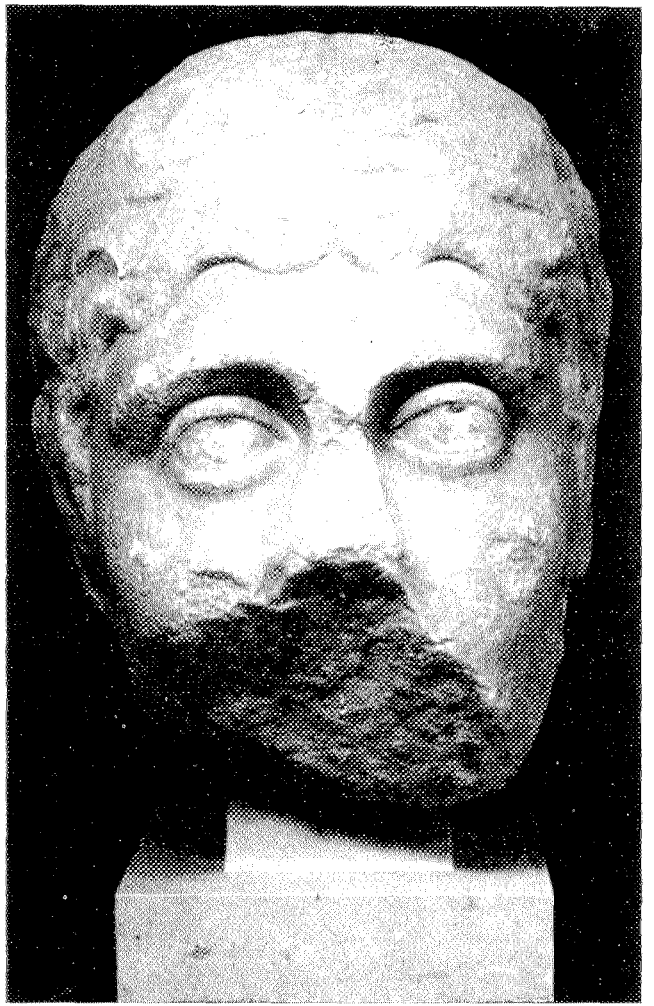


Fig. 14 - Ritratto femminile (età di Marco Aurelio).

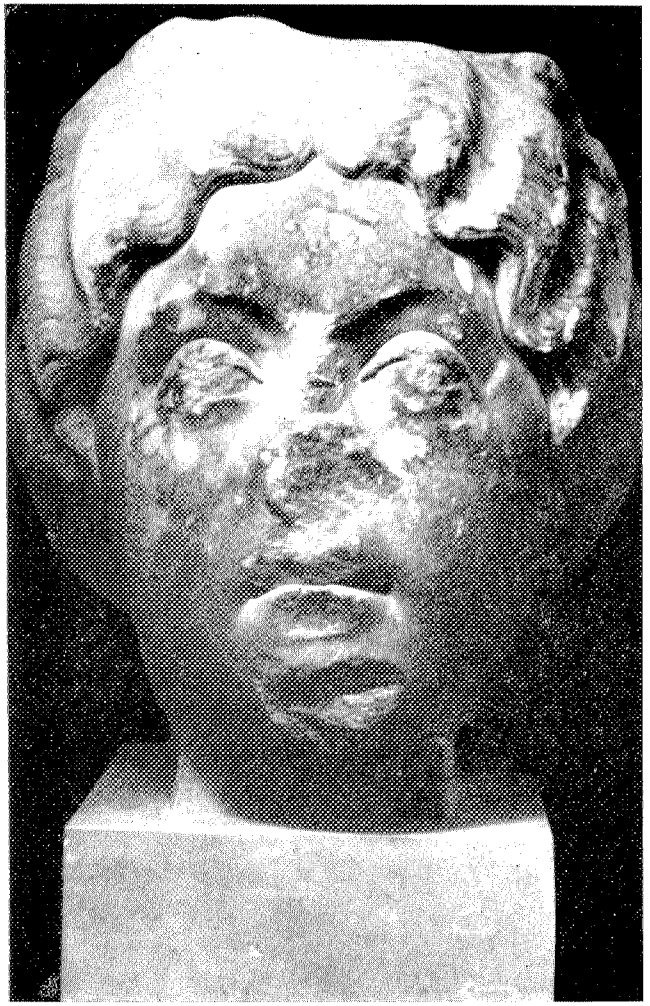


Fig. 14 bis – Testa di dama (tipo di Faustina Minore o di Lucilla).

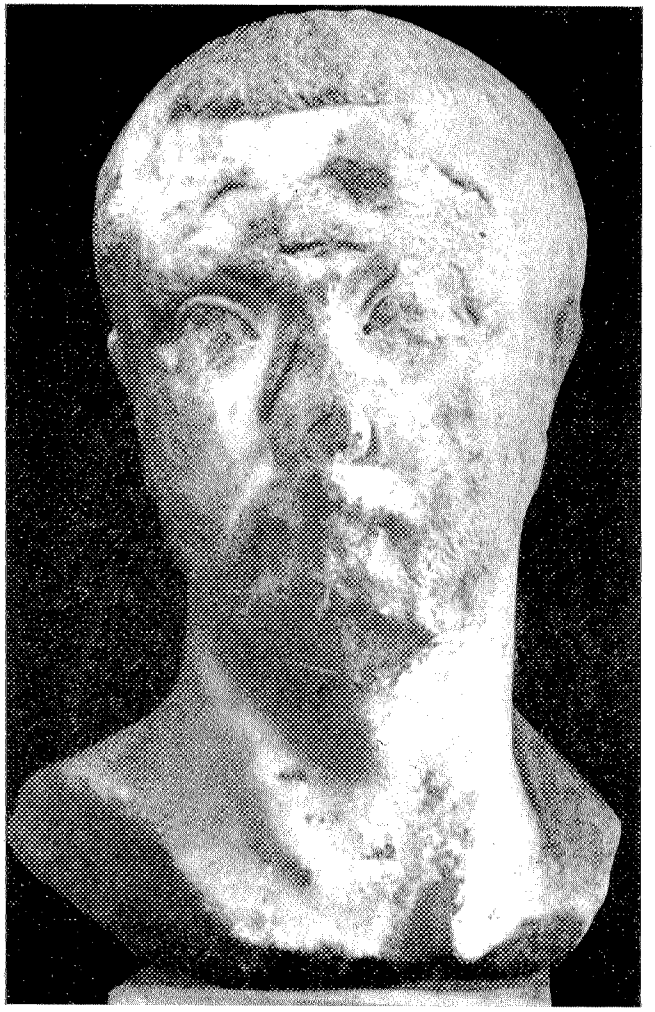


Fig. 15 – Ritratto virile (metà sec. III. d. C.).

il diadema in un triplice ordine di rotoli, che un solco largo e fondo sembra dividere al centro, mentre per ogni lato un solco minore a fianco del maggiore pare ancora distinguere le parti del diadema capillare, che è solcato da un fitto gioco di linee serpeggianti in maniera da indicare le ciocche arrotolate. Già sulla superficie di questa acconciatura vibra la tonalità fredda e levigata del gioco di luce e di ombra, che si nota nel volto senile. Nessuna idealizzazione dei tratti fisionomici, non attenuazione dei segni dell'età, che deturpano il viso: sulla riflessione violenta di luce nell'epidermide, accuratamente lisciata, si individuano in deciso contrasto i solchi lineari, e definiti in una maniera più grafica che plastica, delle rughe che solcano la fronte in andamento ondulato, scendono verticali tra le sopracciglia, e si affollano attorno alla bocca tra le guance emaciate ed il mento cascante. Nella costruzione ardita e serrata, i piani laterali del viso ampi e netti, si incontrano con quelli anteriori con brusco passaggio, sì che nel complesso si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad una rappresentazione piatta, che acquista forma per il contrasto cromatico del bianco e del nero. Il problema estetico ha ceduto il passo ad una tecnica naturalistica, svuotata di ogni contrasto di immediata impressione, elaborata fino all'esasperazione in una traduzione ricercata, accademica, freddamente decorativa.

Riesce quanto mai stucchevole il convenzionalismo che sta alla base di questa non spontanea creazione, in cui la virtuosità maggiore sta nell'aver saputo ritrarre l'espressività di tratti fisionomici particolarmente tipici della vecchia dama, resi con durezza di tocco e con pesantezza di tono. Questo volto di un ovale allungato, dal contorno tendente al triangolo, dà l'impressione di una rielaborazione fiacca, senza passione e senz'anima, quasi riproduzione pedissequa di un tipo ufficiale di nobile matrona. È ammissibile l'individuazione in esso di Marciana, sorella di Traiano, ormai nel declino dell'età? se un confronto con la più giovane Marciana, che ci fa conoscere il Paribeni [1], può fornire alcuni elementi probativi all'analisi formale di alcuni tratti esteriori e dell'acconciatura, e se è pur possibile riscontrare ancora la nobiltà e l'energia di lineamenti della grande testa ai Conservatori [2], non è tuttavia sicuramente attendibile il riconoscimento del personaggio. E d'altra parte la standardizzazione della pettinatura e il modellato del volto trattato nella bicromatica durezza possono far sempre risalire qualsiasi dama di corte o dama dell'aristocrazia provinciale ad un unico tipo, cui riportava l'iconografia ufficiale rappresentante le principesse della famiglia imperiale.

Il " colore „ della plasticità ellenica, decorativa anche nel rappresentare i tratti fisionomici realistici, dà il tono alla testa di uomo maturo, di provenienza

[1] R. PARIBENI, *Il ritratto nell'arte antica*, p. 29, fig. 29.
[2] E. STRONG, *L'arte in Roma antica*, p. 203, fig. 365.

non nota, ma presumibilmente siracusana, di marmo, alta cm. 25, Inv. N° 744 (Fig. 9). Le gravi mutilazioni subite al mento, alla bocca, al naso e sulla calotta cranica non permettono più di riconoscere con facilità l'aspetto esteriore: e l'analisi formale di questo volto ovale della struttura salda, in cui, se pur v'è rilievo di zigomi, manca però un'intonazione deformante o convenzionale, può lasciarci intravvedere la bocca chiusa arcuata verso l'alto col labbro inferiore carnoso e cascante, la costruzione robusta del dorso nasale non ampio alle narici, e, più, gli occhi realisticamente trattati con leggera asimmetria in una disposizione obliqua entro l'affossamento dell'orbita e racchiusi tra palpebre spesse, specialmente le superiori con l'arco pronunciato e lateralmente rovesciato, mentre le inferiori hanno un andamento sinuoso, che determina all'angolo interno la ghiandola lacrimale. Della massa dei capelli, che copriva il capo, rimane non più che un piccolo avanzo sulla fronte, nel quale si sente ancora l'accento decorativo delle ciocche d'una plastica ricca e disposte ad arte. Pur attraverso i danni subiti e l'erosione di parte della superficie non sfuggono le caratteristiche di stile: la struttura naturale e piana, senza il menomo sforzo nella conformazione delle linee costruttive del soggetto, trova la sua estrinsecazione in una modellazione resa con naturalistica mollezza e sobrii passaggi di piani nella traduzione sapiente della carnosità dell'età ormai matura: ma quel che ancora traspare dall'aspetto esteriore, in cui non si è spenta del tutto l'eco della trattazione delle superfici elaborate fino alla levigatura, è il tentativo di conferire al viso un contenuto psicologico di espressione spirituale. Questa testa patetica dai grandi occhi piuttosto affossati sotto le sopracciglia rialzate per facilitare lo sguardo verso l'alto, cui era pur rivolto il movimento del volto sul collo ora guasto, assorta in una contemplazione, che richiama la serenità astratta ed accademica delle creazioni classiche, va riferita ad un ritorno di fiamma filellenica nella cultura e nell'arte imperiale ed appartiene, anche per le sue caratteristiche di tecnica e di stile, ai tempi di Adriano.

I caratteri, che si notano nel precedente ritratto, ritornano ancora con una più spiccata accentuazione e con maggiore perfezione formale in una immagine sognatrice di uomo maturo, che dell'arte adrianea rispecchia, nel Museo siracusano, i pregi e i difetti (Fig. 10). Questo ritratto è ridotto al solo volto, in marmo, alto cm. 28 (Inv. N. 43300) di prov. forse Catanese; posteriormente infatti presenta due piani che si incontrano ad angolo aperto e che sono resi scabri a colpi di martellina: questo taglio intenzionale fa pensare che la maschera facciale fosse fatta per essere inserita in un nucleo di altra materia o forse per essere completata in stucco rifacendosi ad una tecnica già in uso nell'ellenismo. Richiamo qui a confronto per tale tecnica il ritratto ellenistico da Cirene, che il Guidi ha creduto di identificare con Tolomeo Filadelfo [1] mentre il Poulsen e

[1] GUIDI, in *Africa Italiana*, Anno IX, vol. III, 1930. p, 95.

con lui il Laurenzi vi riconoscono meglio Tolomeo III [1]. Per tale particolare costruzione l'aspetto esteriore del personaggio manca completamente della capigliatura: ma ciò non impedisce di cogliere quella forte espressione psicologica di intonazione romantica, che vuole essere una sintesi di passionalità e di astrazione ideale, per cui lo sguardo, per la innaturale e studiata disposizione obliqua dei grandi occhi circoscritti dai tagli netti delle palpebre, surrealisticamente arcuate le superiori, ed evocati dall'ombra delle sopracciglia corrugate e che paion convergere, si solleva verso il cielo, assecondato dal sollevarsi di tutto il viso e dalla linea della bocca arcuata. Nè con tanta spiritualità, che dà l'intonazione fondamentale alla testa, contrasta la costruzione formale del volto, dalle guance emaciate rese con un realismo temperato dalla morbidezza plastica, che rifinisce i piani in un modellato soffice e levigato e che tradisce la perfezione tecnica; non contrasta la corta barba lavorata in superficie a ciocche virgolate, che danno la sensazione di una stilizzazione classica. Una trattazione non diversa, freddamente convenzionale pur se d'imitazione della severa arte greca, si ritrova in molti ritratti d'uomini maturi nell'età di Adriano e si continua in quella di Antonino. Si possono citare ad esempio la testa di Adriano ed il busto di filosofo conservati nel Mueo Nazionale Romano [2].

Che il classicismo ellenico d'interpretazione adrianea si attardi ancora per la forma e per l'espressione sotto Antonino Pio, si ha un esempio nella raccolta iconografica siracusana nella testa di marmo probabilmente greco, di provenienza siciliana non meglio accertata, raffigurante una giovane donna, di sostenuta bellezza, dall'espressione raccolta, direi quasi rigida e fredda, che pare richiamare in somiglianza Faustina l' anziana della statua di Napoli [3] (Figg. 11-12). Rinvenuta con varie parti mancanti, si è provveduto con una certa approssimata esattezza alla restituzione di parte dell' occipite, di tutto il naso, del tondo del mento, e della linea sopraccigliare mediante mastice. Se quindi all'analisi formale alcuni dei tratti fisionomici più salienti possono essere dubbi per il restauro, la bocca lievemente socchiusa col movimento delle labbra verso l'alto s'accorda con lo sguardo mirante al cielo nella espressione contemplativa, che è reso col semplice mezzo tecnico della pupilla incavata a crescente di luna nella parte superiore del globo oculare, spinta sù verso la palpebra superiore. I capelli, spartiti al mezzo della fronte liscia e pura, sono portati in due masse ondulate verso ed oltre le tempie fino alla nuca dove sono raccolti in un grande nodo e sono sul davanti rattenuti da un sottile diadema a verga. Le levigate superfici della carne, che una plastica accademica e fredda segna di qualche passaggio morbi-

[1] LAURENZI, *Ritratti greci*, p. 119, Tav. XXVII, 72.
[2] B. M. FELLETTI MAJ, *o. c.*, pp. 99-100, n. 189-190.
[3] BERNOULLI, II, 2, Tav. XLVI.

do e sfumato, soprattutto per rendere la molle tettonica delle fresche gote, esprimono mirabilmente il vellutato nitore giovanile dell'epidermide femminile, e lo eburneo candore del collo, in cui i muscoli sono lievemente segnati. Per quello sguardo della dama, come si è detto, volto verso l'alto, non è possibile non inquadrare la creazione del ritratto in quel periodo d'influenza artistica degli Antonini, filellenica ed espressionistica. E d'altra parte la curata rappresentazione dei capelli, le cui ciocche sono lavorate in superficie con plastica movimentata e ricca d'intenso impressionismo, rispecchia lo stile proprio di quest'età, che si compiace di renderne la naturale e morbida consistenza sapientemente in una acconciatura, che dal classicismo prende le mosse, ma che si rivela d'un effetto più colorito e vivo, e che trova riscontro, oltre che nella ricordata effigie di Faustina Maggiore, anche in altre rappresentazioni femminili di tale età, come nel busto ritenuto di Sabina del Vaticano [1] e nelle effigi delle principesse sulle monete, che dalla prima Faustina vanno alla Faustina Iunior [2]. Così tecnica e stile riportano al II° sec. d. C. questa testa, che per commissione del marchese di Castelluccio fu montata a Roma sul busto, ivi stesso rinvenuto, di marmo lunense, col quale ora si presenta (Inv. n. 36344) raggiungendo l'altezza complessiva di cm. 51. La contaminazione non offre molto anacronismo stilistico, perchè il busto, se non può essere considerato proprio contemporaneo al ritratto, gli è però coevo e può scendere dal II al III sec. dell'era volgare per la particolare altezza e per la forma, che abbraccia completamente le spalle e la metà dell'omero: è desso fortemente incavato nella sua parte posteriore con al centro una forte nervatura verticale, mentre anteriormente presenta in una esecuzione da bottega il panneggio uniforme e trito delle piegoline della tunica leggera fibbiata sulle spalle alla base del collo e piuttosto scollata, cui fan cornice all'intorno, le più ampie e profonde pieghe del manto indossato sopra. Il pieduccio, che sorregge il busto, ha la forma di targa con volute laterali, e presenta nel suo campo un motivo decorativo fito-zoomorfo, non privo di una certa grazia nella sua funzione di riempitivo ornamentale: s'innalza infatti un arbusto floreale, sui cui rami superiori simmetricamente stanno affrontati due uccelli.

Il freddo accademismo delle movenze elleniche si stempera alquanto, avviandosi in un colorismo plastico di morbido sfumato e facendosi più aderente ad un impressionismo naturalistico, nel periodo successivo. Possiamo osservare questa evoluzione in tre ritratti femminili che vanno compresi appunto nel periodo di Marco Aurelio. Il primo di tali ritratti, opera dozzinale, è una testa in marmo (Inv. n. 41702), di grandezza un poco minore del vero, alta cm. 21, di provenienza siracusana [3], che modula in un chiaroscuro delicatamente graduato il

[1] BERNOULLI, II, 2, S. 127. 4. Tav. XL a, T.
[2] COHEN, *Médailles impériales*, II, 292 e III, 93.
[3] È uscita da scavi edilizi di S. Lucia, acquistata nel 1921.

modellato del volto giovanile, rendendo di una calda tonalità il trapasso dei piani sfuggenti (fig. 13). Non è possibile cogliere i tratti fisionomini di questa giovinetta, dall'aria sognante ottenuta con quell'espediente ormai invalso nella moda ritrattistica post-adrianea di far volgere lo sguardo in alto – un cerchietto indica l'iride ed un foro la pupilla – a causa delle deturpazioni in varie parti subite per scheggiature, gravi soprattutto al naso e al mento. La capigliatura, come nel ritratto precedentemente visto, è discriminata al mezzo della fronte e cinta di un basso diadema, ed in masse ondulate è portata verso le tempie con una trattazione di secchezza, non tanto volumetrica quanto più coloristica, resa col succedersi quasi uniforme di linee serpentine nervosamente incise come se dovute al possaggio di stecca su molle creta; e con altrettanta rigidezza le bande inferiori dei capelli, anzichè esser libere e circondare di ricciolí le orecchie, con compatta unità e perdendo l'individualità pur sopra accennata delle singole ciocche, si sovrappongono ad esse lasciando visibile il solo lobo inferiore e nella nuca finivano in un piccolo groppo perduto. Una simile pettinatura si osserva per esempio nel ritratto di giovinetta del Museo Nazionale Romano [1].

Ci si avvia così alla convenzionalità dell' acconciatura, che acquista un maggior carattere di artificiosità nel secondo ritratto (fig. 14), rimanendo pur sempre divisa sulla fronte, fermata dal solito diadema a verga ma muovendosi in una simmetrica disposizione ad onda fin sul sommo del capo, con calate sensibili sulla fronte, sulle tempie e sulle orecchie, e pertanto con più sentita corporeità, che avvicina alla pettinatura di Faustina Minore nella testa colossale del Museo Nazionale Romano [2]. Anche questa testa marmorea, di probabile provenienza siracusana, alta cm. 49 (Inv. n. 743), che manca di tutta la parte inferiore del volto a partire dalla punta del naso, ha gli occhi miranti in alto nell'espressionismo trasognato consueto; in essa però il chiaroscuro si accentua, plasmando in cromatiche tonalità le variazioni dei piani, pur negli accenni più lievi.

La terza testa si muove nell'ambito di una forma più nobile, più aulicamente sentita, con uno sfumato calmo e carezzevole, che dà salda e piena consistenza alle guance paffute e rende mirabilmente il vellutato tepore dell'epidermide (fig. 14 bis). Questa dama dall'aspetto sereno, dall'espressione altamente psicologica e dallo sguardo romantico, che si perde lontano nella contemplazione di un mondo fantastico, non è lontana dalla calma ideale d'una creazione classica, ed è deprecabile che sia arrivata a noi in cattivo stato di conservazione, risultando alquanto trasfigurata dai danni, maggiormente subiti al naso alla boc-

[1] B. M. FELLETTI MAJ, *o. c.*, p. 124. n. 244.
[2] B. M. FELLETTI MAJ, *o. c.*, p. 118, n. 234.

ca e al mento [1] Ma la standardizzazione della parrucca, che nella parte anteriore è un succedersi di ondulazioni distinte in solchi profondi, le quali acquistano corporeità nel volume e nella plastica e sono coronate nell'alto dell'occipite da una treccia sormontata da un alto diadema (ora perduto in gran parte) terminando poi in groppo sulla nuca, composizione artificiosa che può richiamare sul davanti l'ellenistica acconciatura a spicchi o a melone, riporta ad un motivo che chiameremo barocco dell'arte imperiale romana. Senza dubbio qui plastica e colore sono mirabilmente accoppiati, rendendo quella la massa fluttuante della chioma, e questo con quei tocchi rapidi d'incisione a virgola l'individualità delle singole ciocche. Tipologicamente il ritratto va posto a confronto con la testa del Louvre proveniente da Markouna nella quale il Bernoulli [2] crede di riconoscere Faustina Minore o la figlia sua Lucilla; nè una diversa acconciatura da quella della testa siracusana si riscontra nell'effigie dell'imperatrice moglie di Marco Aurelio del Louvre e del Museo Nazionale Romano [3] e ci viene confermata ugualmente dalle monete [4]. Ma quel che ancora si può riscontrare tra il primo ritratto e il nostro è pure una certa simiglianza fisionomica, che si differenzia solo in lievi particolari, quali una certa qual maggiore altezza della fronte e un trattamento un po' più allungato del volto, che possono ascriversi ad una imprecisa traduzione del copista, il quale dovette certamente rifarsi come modello ad una statua ufficiale dell'imperatrice, poichè, come dice la Strong [5], "tra i ritratti di Faustina la giovane e quelli di sua figlia Lucilla osserviamo uno sviluppo di grossolanità nelle fattezze; quello che nella madre non era che una irregolarità che aggiungeva grazia piccante al viso ci urta nella figlia come troppo accentuato. I contorni morbidi di Faustina divengono pieni e pesanti nella figlia, i cui occhi sono sporgenti quanto le sue labbra sono grosse e sensuali".

"Con Antonio Pio e Lucio Vero si inizia il tipo del 'religiosissimus Augustus', dall'espressione contemplativa per la testa messa di lato e gli occhi miranti verso il cielo con le sopracciglia contratte, che sarà ripresa mirabilmente nella ritrattistica del III sec." ha osservato Bianchi Bandinelli [6]. Nel museo di Siracusa si conserva un ritratto marmoreo della metà del III sec. che presenta appunto una tale espressione di alta spiritualità (fig. 15). È l'effigie di un uomo maturo, che si conserva con parte del busto spezzato, alta complessivamente cm. 36. Il movimento laterale ed alquanto rialzato della testa, gli occhi sollevati, nei quali sono indicati e l'iride e la pupilla e che sono circoscritti dalle

[1] È di marmo ed é alta cm. 22,5. Inv. n. 42310?
[2] BERNOULLI, II, 2 (S. 194, 2) Tav. LII, 1.
[3] BERNOULLI, II, 2, Tav. LIV; - B. M. FELLETTI MAJ, *o. c.*, p. 118, n. 235.
[4] COHEN, III, 237 e 241.
[5] E. STRONG, *Roma antica*, Bergamo, p. 335, fig. 434.
[6] R. BIANCHI BANDINELLI, in *Enciclopedia Italiana*, s. v. *Roma*, (Arte figurata).

linee nette delle palpebre, sono i mezzi espressivi dello psicologismo patetico del personaggio effigiato. Le gravi mutilazioni di questo volto, forse nella stessa antichità volutamente deturpato a colpi di martello, che hanno asportato il naso le labbra ed hanno largamente scheggiata la fronte e gli archi sopraccigliari, particolarmente nel lato sinistro, offuscano la brillante chiarità della originaria levigatura della superfcie. Il volto infatti attraverso quei piani traslucidi riverberava violentemente gli sprazzi di luce, che lo colpivano e cui facevano unicamente contrasto i picchiettati trattamenti della corta barba e dei brevi capelli, ottenuti con una tecnica spiccia ma quanto mai coloristica, praticando frequenti colpi di scalpello sulle scabre masse poco pronunciate, volutamente ed opportunamente lasciate tali, sì che si otteneva un contrasto di tonalità più che di volume, tra la liscia epidermide e l'opaca capigliatura. È una tecnica questa, che viene usata dopo Alessandro Severo e particolarmente intorno ai tempi di Filippo l' Arabo [1], sì che col ritratto ci muoviamo verso il 240 d. C. [2]. È certo però che di lì a poco si avrà la reazione immediata ad essa, col nuovo soffio classicheggiante che aliterà nell'arte del ritratto, infondendovi nuova linfa vitale, con l'iconografia dell'età di Gallieno, non rappresentata però nel Museo di Siracusa.

GINO VINICIO GENTILI

[1] Per l' iconografia di Alessandro Severo e di Filippo l'Arabo, ai quali può aggiungersi *Decius*, si veda H. P. L'ORANGE, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*, Oslo, 1933, figure 1 - 6.

[2] Si possono richiamare a confronto una testa del Nuovo Museo Capitolino (D. MUSTILLI, *Il Museo Mussolini*, Roma, 1939, p. 149, Tav. XCI, 1) e la testa virile su busto non antico del Museo Nazionale Romano (B. M. FELLETTI MAJ, *o. c.*, p. 148, n. 296).

SCULTURE BIZANTINE DELLA SICILIA

III

PULVINI

Più caratteristica struttura hanno i pulvini, i quali, se non ripetono le forme cubiche e a canestro delle chiese romagnole e dalmate, si raccordano a modelli che non furono ad esse estranee. Sono tutti conformati ad incudine e a piramide rovesciata tronca; la sezione orizzontale dà un rettangolo, la verticale un trapezio. Delle quattro opposte facce solo le due minori sono rivestite di decorazione, le altre sono completamente lisce, o, tutt'al più, profilate con semplice decorazione marginale. Nella maggior parte dei casi le prime sono tagliate in curva, ma non sono infrequenti i pulvini in cui le facce minori si allargano anche in superfici piane.

Quali i motivi che portarono alla soppressione della decorazione nei fronti maggiori? Essi vanno probabilmente ricercati nella funzione architettonica assolta dai pulvini, funzione che oggi non è tuttavia facile stabilire, dato che nessun pezzo è stato trovato *in situ* e nulla ci offre la smembrata architettura superstite che possa aiutarci nell'indagine ricostruttiva. L'ipotesi più probabile è che trovassero impiego nelle bifore. Essendo i pulvini disposti a coltello nello spessore del muro, appare giustificata l'esigenza che limita la decorazione ai piccoli fronti, come i soli che erano destinati a rimanere, sia all'interno che all'esterno dell'edifizio, in piena vista, mentre gli altri due si sottraevano allo sguardo. Un tale impiego, spiegabilissimo negli edifizi civili, deve avere avuto un'applicazione nelle costruzioni religiose, dove estendevasi verosimilmente anche ai loggiatini, alle iconostasi, ai tamburi delle cupole.

Il tipo del pulvino siracusano s'incontra, sia pure con minore frequenza, anche nella chiesa di S. Apollinare Nuovo, mentre in Sicilia, almeno fino allo stato delle presenti conoscenze, appare piuttosto raro [1]. Ma l'esame comparativo

[1] Lo si ritrova a Catania; i pezzi più rappresentativi e meglio rispondenti a quelli di Siracusa sono venuti fuori dagli scavi di via dott. Consoli. Tali pezzi, insieme con altri rinvenuti nei dintorni di Catania, saranno illustrati successivamente. Lo stesso tipo di capitello pulvinare abbiamo riscontrato tra i molti relitti di sculture che si conservano dentro la chiesa di S. Giorgio e nell'antiquario ad essa attiguo, a Tessalonica.

non si presta a conclusioni e a generalizzazioni: troppo scarso è, nel campo delle arti plastiche, il materiale rivelato dagli studiosi, perchè possano apparire giustificate certe conclusioni.

L'elemento decorativo ne è parte integrante ed è raro quindi il caso dei pezzi che ne siano rimasti del tutto privi. Motivi ricorrenti sono quelli vegetali o geometrici stilizzati; rarissimi quelli zoografici e umani. Va anche detto, per comprendere talune promiscuità di forme, che talvolta trattasi di materiale classico riutilizzato, in cui la trasformazione non è riuscita completamente a cancellare od oscurare le vecchie impronte decorative.

Tra interi e frammentari, di pulvini se ne contano una trentina; il materiale impiegato è quasi sempre il marmo; la pietra calcarea vi fa poche e sporadiche apparizioni.

1) Fronti minori convessi, decorati (cm. 62 x 15 x 13.5); il motivo ornamentale, eguale in entrambi, è dato da una croce a larghe braccia, chiusa dentro un intreccio di foglie non legate da intimo nesso compositivo. Ai lati la croce è fiancheggiata da due mezze foglie, leggermente falcate; in alto da una palma sotto i cui rami ricadenti fioriscono due belle rosette polilobate; in basso da una pianta depressa – legata da nodo vimineo – recante in un pannello due rosette a lobi simili alle precedenti, nell'altro due rosette cuoriformi.

2) Proviene dal tempio di Apollo (cm. 57.5 x 17.5). Ha fronti convessi ed è privo di decorazione nelle facce laterali. L'ornamentazione è identica nei due opposti pannelli che sono tutt'intorno definiti da un risalto costolato, circoscrivente una formella a ruota, con ornamentazione a spirale, che si sviluppa da un grosso nodo mediano (fig. 1, a).

In basso una rozza decorazione a ferro di cavallo ricolma il vuoto, raccordandosi all'abaco del capitello; in alto si contrappone una specie di festone, formato da un serrato schieramento di triangoli a vertice opposto. Il motivo a spirale, che abbiamo trovato in un frammento di lastra proveniente dallo stesso tempio di Apollo, è assai frequente.

3) Mutilo (misura attuale cm. 40 x 15 x 17.5). Il motivo decorativo, molto comune, risulta da un lungo stelo, lateralmente fiorito di volute, che si succedono senza alcuna variazione di forma e di dimensioni. Un margine costolato riquadra il pannello.

4) Integro (cm. 63 x 21 x 15.5). Ha fronti convesse, con motivi decorativi vari. In uno, grande croce latina che allunga le braccia, sino a toccare, con le estremità, la cornice periferica. La croce è piantata su di un podio, formato da gradini degradanti. La fiancheggia una ridondante decorazione vegetale che si insinua e serpeggia al di sopra delle braccia con ricercata utilizzazione dello

spazio. L'altro fronte reca un più convenzionale motivo che, visto nell'insieme, potrebbe, in qualche modo, rassomigliarsi ad una grande M gotica rovesciata. Trattasi in fondo di decorazione floreale, svolgentesi attorno ad un robusto stelo, senza alcuna aderenza a motivi realistici (Inv. 45084).

5) Integro (cm. 50 x 18 x 13.5). Ha fronti convessi, decorati, e cornice a listello, che si estende anche ai lati minori (fig. 2, c). Il motivo ornamentale, assai frequente al pari di quello del disco a spirale, consiste in una semplice rosa a otto lobi che domina il fondo di ciascun fronte. Lo spazio circostante é attraversato da riquadratura a rilievo, che ha semplice valore riempitivo. Le foglie o lobi della rosa si stringono attorno ad un nodo centrale, attraversato da sottili modanature.

6) Mutilo (m. 35.5 x 21 x 19.5; inv. 12263). Il motivo decorativo si collega al precedente, ma il pezzo, assai più sviluppato di forma, ha sagome meno aggraziate. È uno dei pochi pulvini in cui le due opposte superfici hanno la stessa larghezza, cosichè i lati trapezoidi cadono verticalmente. Lo scultore rinunzia persino a quella sottile carezza che è data dalla modanatura marginale, mentre osa appena mantenere, ma quasi con timidezza, la leggera curva nei fronti. La ornamentazione è quella nota; rosa a otto petali con nodo centrale. Varia poco la decorazione circostante che si complica con un più ricercato intreccio di volute nastriformi.

7) Mutilo (cm. 42 x 20 x 16,5). È caratterizzato da un chiaro listello e dalla convessità dei fronti decorati, convessità che non si svolge però secondo un raggio costante (fig. 2, b). La decorazione riprende un motivo che ha qualche lontano richiamo a quello studiato al n. 4, colla stessa stilizzazione, colla stessa tendenza alla soluzione fantastica, irreale. Da un calice, che si allarga con due foglie semilanceolate, si alza uno stelo, stretto fra due volute, che termina in alto con un fiorone ad ombrello. Ai fianchi del calice due piccole rose polilobate.

8) Intero (cm. 42 x 18 x 15,5). Anche qui il listello marginale ha una precisa funzione decorativa che ravviva la nudità del pezzo. I due piccoli fronti, pressochè retti, hanno identica ornamentazione, che richiamasi a quella del n. 3 (fig. 1, c e fig. 2, a). È il motivo dello stelo, chiuso nel serrato sviluppo di volute, simmetricamente disposte ed affrontate. Ma qui le volute sono assai più ridotte di numero; lo stelo, inoltre, è rotto alla base da forte divaricazione e, in alto, le foglie terminali si piegano con una leggera curva falcata.

9) È uno dei più grossi pulvini della collezione (cm. 63 x 21 x 20). La friabilità del calcare ha avuto conseguenze disgregatrici che hanno reso necessaria l'opera del restauro. I fronti sono stati tirati a superficie perfettamente retta;

una nota particolare deriva dall'introduzione della cornice formata da doppio listello (fig. 1, b). I motivi decorativi differiscono nei due pannelli frontali. Quello integro rappresenta una grande croce latina i cui bracci si chiudono con divaricazioni a volute. Dal centro diramansi quattro fasci di raggi con ornamentazione cara agli orafi e agli argentieri di tutti i secoli. Nell'opposto fronte il motivo, specialmente nella parte superiore, è o distrutto o corroso. Da un vaso a larga pancia, sorretto da base triangolare e cinto da anse ricadenti in curva, si leva diritto un fusto con rami, che potrebbe anche sembrare un candelabro eptalichne, assai usato nella decoraziose plastica o pittorica bizantina. Il vaso è tormentato da decorazione alquanto trita, ma oggi facilmente decifrabile.

10) Mutilo (cm. 42 x 15 x 20). È coperto d'incrostazioni che ne oscurano i fronti (fig. 3). I minori sono perfettamente rettangolari; per conseguenza i due maggiori, trapezoidi, scendono in linea verticale. La decorazione, che si conserva quasi integra in un solo pannello frontale, si conchiude nella solita grande rosa a otto lobi, che occupa completamente il campo. In alto e in basso la cornice di riquadro è data da ben distinta decorazione a treccia. Tanto in questa che nel motivo ornamentale dominante la scultura è eseguita a forte sbalzo, con tracciato nettamente inciso. La rosa riprende il motivo già noto, senza alcun tentativo di variazione, se si toglie il bottoncino centrale, molto più piccolo e meno variato da modanature.

11) Mutilo (cm. 32.5 x 14.5 x 15). È cosparso d'incrostazioni e le sculture appaiono logorate dall'incessante lavoro di lavaggio delle acque (fig. 4). Una caratteristica, che troveremo più decisamente affermata in altro pulvino, è data dalla tendenza che conduce alla smussatura degli spigoli e al rigonfio della superficie frontale. Permane però la sagoma consueta tanto nella curvatura dei fronti decorati, quanto nella rientranza dei fronti laterali trapezoidi. La decorazione, ben visibile nel settore piano che s'avvicina all'imposta del capitello, risulta da un intreccio verticale ad S; al disopra, sulla parte in curva, s'intravede una decorazione appiattita, indistinta, il cui motivo integrativo potrebbe trovarsi in quello illustrato al n. 7; da una base triangolare si parte uno stelo ben diritto, cosparso di rami affrontati, compresi i due terminali che rinunziano al ripiegamento a voluta.

12) Mutilo e spezzato in due (inv. 1706); non c'è dubbio che si tratti delle parti di uno stesso pulvino (fig. 5). Entrambi i pezzi hanno fronti curvilinei, entrambi sono incorniciati da listelli, ma con insolita variazione di modanature. La ornamentazione si riduce in entrambi alla sovrapposizione di due vistosi motivi spiraliformi, simili, all'ingrosso, a due M maiuscole, con gambe attorcentisi in complesse volute (cm. 16 x 16 x 14).

13) Mutilo (cm. 13 x 16 x 11). Dei due fronti scolpiti ne resta solo uno, che presenta la solita superficie in curva (fig. 6). Il pezzo non doveva mancare di ricercatezza, come potrebbe indicare la presenza del listello marginale; ma, in realtà, l'esecuzione è stentata, scadente la tecnica. Ritorna il motivo della rosa polilobata, che qui però resta inclusa dentro il serrame di due cerchi concentrici. In basso l'incorniciatura si riduce ad un semplice motivo serpeggiante, staccato dalla decorazione centrale. I petali della rosa, che da otto sono ridotti a sei, mancano del solito rilievo arcuato; il taglio è irregolare, asimmetrico, e gli stessi cerchi sembrano tracciati a mano libera, senza la guida di un compasso.

14) Mutilo (cm. 25 x 16 x 13). Presenta scheggiature multiple che ottenebrano la decorazione del fronte superstite. La scultura è fresca, di linee ben rilevate. Contro un grosso ovulo si appuntano due gagliarde volute, affrontate, le quali circoscrivono un motivo cuoriforme. Ma l'integrazione non è confortata dalla analogia di altri motivi decorativi, rilevabili tra i pezzi superstiti.

15) Dal punto di vista strutturale è questo uno dei pezzi più caratteristici della raccolta (cm. 66 x 14 x 13). È abbandonata, infatti, la consueta forma trapezoide, dimodochè il pulvino assume quasi la forma architravata (fig. 7). Inoltre le testate che, negli altri pezzi, si svolgono a spigoli taglienti, qui si arrotondano in modo da costituire, sui fronti decorati, delle sezioni semicilindriche, con l'estremità modellata a testa, formanti, geometricamente, un quarto di sfera. La funzione architettonica del pezzo è evidente, conformandosi pienamente agli altri pulvini, ma la forma è nuova. La parte piana, destinata a portare il peso degli archetti o della piattabanda, è gravemente danneggiata, ma restano, per fortuna, integri i fronti decorati. L'ornamentazione è di una estrema semplicità: due liste trasversali solcano, tagliandosi in croce, la superficie semicilindrica che seguono, con la stessa andatura, fino al piano, aprendosi con una piccola divaricazione terminale per ciascun braccio. Al centro dell'intersezione una crocetta rilevata interrompe lo spazio fra le bande. Il motivo è ripetuto, con identità di particolari, nei due fronti.

16) È il solo pulvino di granito che si trovi nella raccolta (cm. 67 x 17). Ha struttura saldissima e non ha subito alcuna ingiuria dal tempo (fig. 8). La sagoma è la consuetudinaria e comune la decorazione dei due fronti in curva. Il motivo largamente appiattito e svolgentesi come tenue tela di ragno, è formato da una serie concentrica di cerchi fortemente accostati; i due più interni si raccordano ad un'atrofica lista, da cui si diparte, nelle opposte direzioni, un nastro leggero come lemnisco che si attorce, all'estremità, in forma di volute. È motivo che resta anch'esso isolato tra i molti che la raccolta ci offre.

17) Mutilo (cm. 49 x 27 x 11). Forse era uno dei maggiori pulvini, certo il più largo fra tutti quelli che sono stati passati in rassegna (fig. 10). Ha subito una forte riduzione dello spessore. La lunghezza, che può essere approssimativamente calcolata sulla base della decorazione, era di circa cm. 80. I fronti in curva appaiono mutilati; ma quel tanto che rimane basta a darci un'idea approssimativa dei motivi decorativi che, in entrambi, traevano ispirazione da soggetto zoografico. Uno dei fronti era dominato da grande cornice circolare, dentro cui rampava un palmipede: di questo resta parte dell'addome piumato e di un'ala e i piedi che si appuntano contro il cerchio periferico. Dell'uccello, che era presentato di profilo, non è possibile tentare l'identificazione. Il disco, rotto all'estremità, ha due appendici, in forma di volute, strettamente legate da listello. Gli spazi angolari erano adorni di quattro piantine pentalobate, delle quali si conservano le due vicine alla base. Un altro motivo zoografico decorava l'opposto fronte: del quadrupede, rappresentato in movimento, si vedono l'addome e le quattro gambe, desinenti con piedi artigliati, che premono contro un nastro floreale stilizzato. La scultura è di un ingenuo arcaismo; la prospettiva è resa in maniera infantile e le proporzioni restano per l'oscuro scalpellino una vera incognita.

18) Parzialmente mutilo (cm. 57 x 18 x 21). È adorno di bella cornice a listello nei fronti laterali. Gli altri due fronti, che sono chiusi perifericamente da cornice attraversata, in tutta l'estensione, da fuseruola, rinunziano alla soluzione in curva. La loro decorazione svolge motivi diversi, zoografico l'uno, vegetale – ma solo in via approssimativa – l'altro. Un animale fantastico, forse l'ippogrifo, domina in uno dei pannelli; la figura è resa con movimento, con una certa pienezza di vita; ma la traduzione tecnica è quanto mai rozza ed ingenua (fig. 9 e fig. 11, b). Sfugge al modesto intagliatore ogni più elementare accortezza stilistica. La preoccupazione decorativa forma la sua ossessione: profondere ornati, senza badare ai particolari, ricolmare ogni spazio l'unico scopo. Poichè il pannello, per la sua altezza, non poteva essere completamente dominato dallo spiegamento della figura, disposta trasversalmente, lo scultore sviluppa dalla base, senza alcun nesso compositivo, un fiore da cui si leva un grosso stelo centrale, che raggiunge il cavallo alato. Nell'altro pannello una pianta o fiorone convenzionale, con busto bulbato, rotto da nodi cui si stringono delle foglie simmetricamente disposte, attraversa, a profondo rilievo, il campo, spingendosi fino al vertice del fronte (fig. 12). Le due foglie inferiori si attorcono in forma di viticci, le altre, leggermente falcate, si distendono come braccia di candelabro, la cui immagine, peraltro, richiama lo sviluppo e l'impostazione della figura del numero 8.

19) Integro (cm. 56 x 20 x 14.5). La sua sagoma differenziasi sensibilmente dagli altri, perchè i lati del trapezio, che si volgono in leggerissima curva, ver-

so la testata piegano bruscamente, dividendo quasi in due ciascuno dei pannelli, la cui decorazione varia, quindi, nel piano dispositivo (fig. 15). È in questo pulvino che, per la prima volta, la decorazione si svolge attorno ad un motivo umano: un cavaliere, stranamente disposto in piena frontalità, cavalca un quadrupede, presentato, invece, in posizione di profilo. L'animale, che sembra piegarsi sotto il peso, è di un estremo infantilismo rappresentativo. Nè meglio resa la figura del cavaliere che piega in alto le braccia con un movimento di cui sfugge il significato. Composizione generale e sviluppo di dettagli sono indice di un'arte grossolana. Il rilievo è sempre piatto e privo di modellato.

Una maggiore aderenza a forme naturalistiche si nota nella scultura dello opposto pannello, in cui è riprodotto un uccello dotato di movimento più spontaneo e di più sensibile rilievo plastico. Che si tratti di figurazione simbolica, non oseremmo dire, sebbene la grossa foglia (?) cuoriforme, che appare quasi sospesa al becco dell'uccello, sembri legittimare l'ipotesi. La verità è che, anche quando l'uccello - forse una colomba - dovesse farsi rientrare nel ciclo delle rappresentazioni simboliche così care all'arte bizantina e, in generale, a tutta la arte d'Oriente, qui assume espressione e funzione prevalentemente decorativa.

20) Integro nello sviluppo delle forme, ma interamente incrostato e, in parte, corroso dall'azione delle acque marine. Rimangono deboli tracce che consentono l'identificazione del motivo ornamentale, eguale nei due fronti. Esso riproduce, con profonda fedeltà, uno dei motivi del pulvino n. 9: grande croce latina che abbraccia, col suo spiegamento, tutto il campo. La stessa divaricazione terminale, col ripiegamento in curva, caratterizza le estremità dei bracci. (cm. 52 x 18 x 15.5).

21) In parte mutilo di uno dei lati, integro nell'altro (cm. 58 x 17.5 x 18). I fronti decorati sono rotti. La scultura conserva la sua freschezza di taglio, ma il motivo ornamentale non dice nulla di nuovo, perchè ripete fedelmente quello dei pulvini n. 3 e 8: è il solito stelo, fiorito di volute e desinente con foglie lanceolate. La differenza consiste solo nella distribuzione numerica dei gruppi, che variano secondo la lunghezza dello stelo.

22) Integro, ma fortemente attaccato dalla salsedine (cm. 51 x 19 x 18). I pannelli frontali erano chiusi dentro tenue cornice marginale, qua e là rilevabile (fig. 11, a). Uguale la decorazione dei lati: essa riproduce, senza sostanziale differenza, il motivo spiraliforme, già illustrato (n. 2). Invece del solito nodo centrale, qui si ha una piccola rosa. Poichè il disco è di una certa estensione ed occupa tutto lo sfondo dei pannelli, non è integrato da altri motivi decorativi.

23) Sebbene la sagoma si richiami ai precedenti, non appare egualmente certo che analoga sia stata la funzione architettonica (fig. 13). È in pietra cal-

carea ed ha forme pesanti e massicce. Nelle due facce trapezie reca due grossi tagli longitudinali che sembrano avere l'aspetto di incastri. Faceva parte di una transenna o appartengono i tagli ad una tarda rielaborazione? Colpisce intanto il fatto che uno solo dei fronti è decorato e che la tecnica scultorea è nuova. Più che di scultura deve infatti parlarsi di disegno a semplice intaglio o graffito. Il motivo è essenzialmente geometrico: due cerchi concentrici dentro cui si svolge una ruota, formata da segmenti di cerchio. Al centro rosa con foglie lanceolate le cui punte sono raccordate da altrettanti segmenti di cerchio. Entrambi i fronti sono retti (cm. 55 x 30 x 22.5).

24) È il solo pulvino, a fronti rette, che non porta tracce di decorazione. Le incrostazioni e l'erosione hanno agito con potere dissolvente, ma, nel complesso, il pezzo, che è di marmo venato, è rimasto integro nella sua struttura (cm. 52 x 23 x 14). Se avesse ricevuto la decorazione, questa, sia pure affievolita, avrebbe dovuto qua e là affiorare. Deve dunque considerarsi non finito? È ipotesi accettabile, sebbene in questo caso non si spieghi la presenza della cornice che, in forma di listello, ricorre lungo la base maggiore della faccia trapezia.

25) Integro nello sviluppo strutturale, ma completamente incrostato in uno dei lati (cm. 54 x 17 x 16). Le due basi hanno uguale larghezza, cosicchè le facce trapezie non sono rientrate. Ma i fronti decorati sono regolarmente in curva ed hanno una riquadratura marginale, formata da stretto listello rilevato. L'ornamentazione era eguale nei suoi lati (fig. 11, c), ma solo in uno è ora chiara e identificabile. Si tratta di variazione di un motivo noto. Alla semplice, grande rosa, formata da un solo ordine di foglie, qui subentra quella polilobata a due ordini di foglie concentriche, distintamente separate da marcato solco circolare. L'ornamentazione si fa così più trita, ma acquista un aspetto più movimentato e vario. In alto e in basso, con espediente non nuovo, la rosa è chiusa dentro una decorazione fogliacea, largamente spalmata.

26) Mutilo (cm. 42 x 21 x 19). È in arenaria tenera, rotto simmetricamente alle due testate; probabilmente fu riutilizzato (fig. 14). La decorazione, eguale in entrambi i fronti, appare spezzata alla stessa altezza. Il motivo centrale è dato da una grande croce latina a larghe bande, con bordo marginale. Le estremità, a linea leggermente concava, sono ringrossate da sporgenze nodose che si accartocciano in forma di volute. Il gusto decorativo si effonde però in un complesso di ornamentazioni sussidiarie che hanno il solo scopo di rendere più ricco e variato il campo. I bracci corti sono cinti da motivi falcati, con sfrangiatura all'intorno. Le quattro estremità angolari del pannello accoglievano, in pieno risalto, quattro rose polilobate, di cui solo le due della base si sono sottratte alla distruzione. Dalle esiremità del braccio maggiore diramansi delle liste in forma radiale, di cui restano in vista quelle della base.

27) È uno dei più piccoli pulvini della collezione (cm. 43 x 17 x 10). In esso trova piena conferma quanto, in più di un'occasione, è stato ripetuto: che cioè molti di questi marmi bizantini provengono dalla trasformazione e riutilizzazione del materiale classico (fig. 16). Infatti una delle facce del trapezio, sotto il listello, porta ancora una gola, decorata con bassorilievi a motivi ornamentali classicheggianti che, alle due estremità, appaiono evidentemente rotti dall'opera di riadattamento. Il tipo della decorazione, nei due pannelli, non è nuovo: croce latina, a larghe braccia, con modanature terminali che ravvivano il taglio lineare. La base poggia su un traicio che si allarga e ripiega a voluta. Due palmette, radialmente, s'inseriscono negli spazi formati dall' intersezione dei bracci.

28) Mutilo (cm. 26 x 10.5 x 7). È l'esemplare più piccolo che si conosca. Le basi del trapezio sono di eguale larghezza: i fronti laterali scendono quindi senza rientranze. Le testate accoglienti la decorazione hanno limitato sviluppo. Ciascuno dei pannelli portava una croce latina, disposta, per necessità di spazio, in senso orizzontale. Sembra che le estremità del braccio maggiore fossero contrassegnate da ringrossi terminali, in forma di nodi circolari. Ma il pezzo ha subito troppi deterioramenti perchè sia possibile precisare le peculiarità di dettaglio che accompagnavano lo svolgimento del motivo principale.

PILASTRI E STIPITI

Sono rappresentati da un discreto numero di pezzi di diversa importanza Quelli più vistosi per mole e apparato sono accolti nella sala cristiano-bizantina del Museo Archeologico, gli altri, più frammentari, appartengono alla collezione Bellomo.

1) Ampio frammento di pilastro marmoreo, a sezione quadrata, (cm. 22x22) che raggiunge, allo stato attuale, l'altezza di cm. 94. Tre lati sono decorati, il quarto, destinato a rimanere invisibile, liscio (fig. 18). Un'alta zona basamentale, liscia anch'essa, aveva semplice funzione statica restando nascosta a terra, o incorporata nello spessore del muro. In due delle opposte facce la decorazione si ispira ad una stessa identità di motivi. Dentro motivi marginali scorre un alto bastone tortigliato, chiuso lateralmente da traici curvilinei, fatti di nastro a due solchi, desinenti con piccole foglie di edera. Il motivo, in tutto il suo spiegamento, non presenta variazione alcuna: disegno e modellato si ripetono con costante uniformità. Il terzo lato, che restava in posizione frontale, racchiude, dentro il rilievo della solita cornice, un intreccio curvilineo di traici, con solco centrale, le cui estremità portano grappoletti di bacche carnose, in numero co-



Fig. 1, a, b, c.

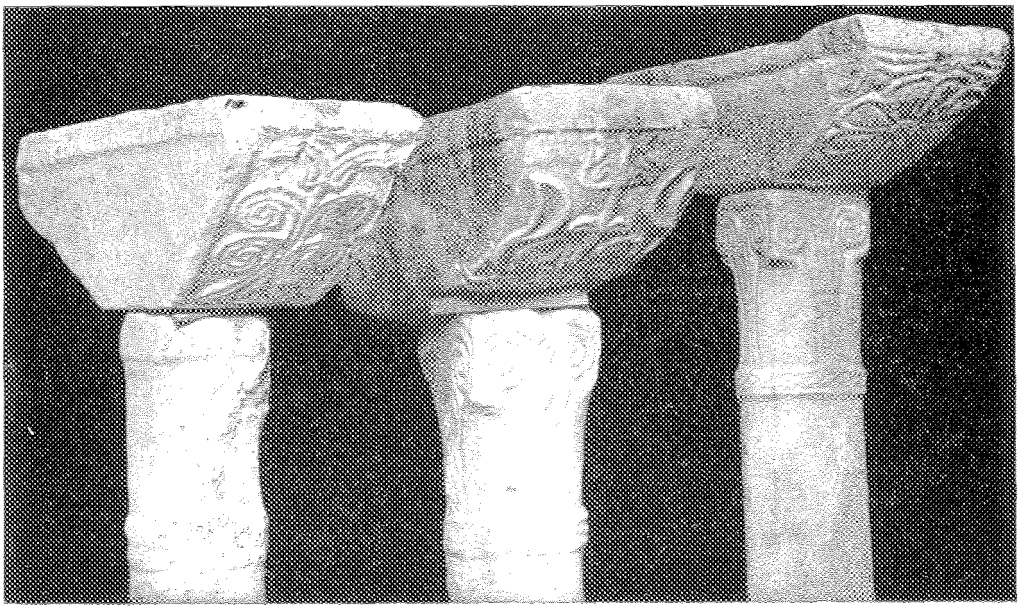


Fig. 2, a, b, c.



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

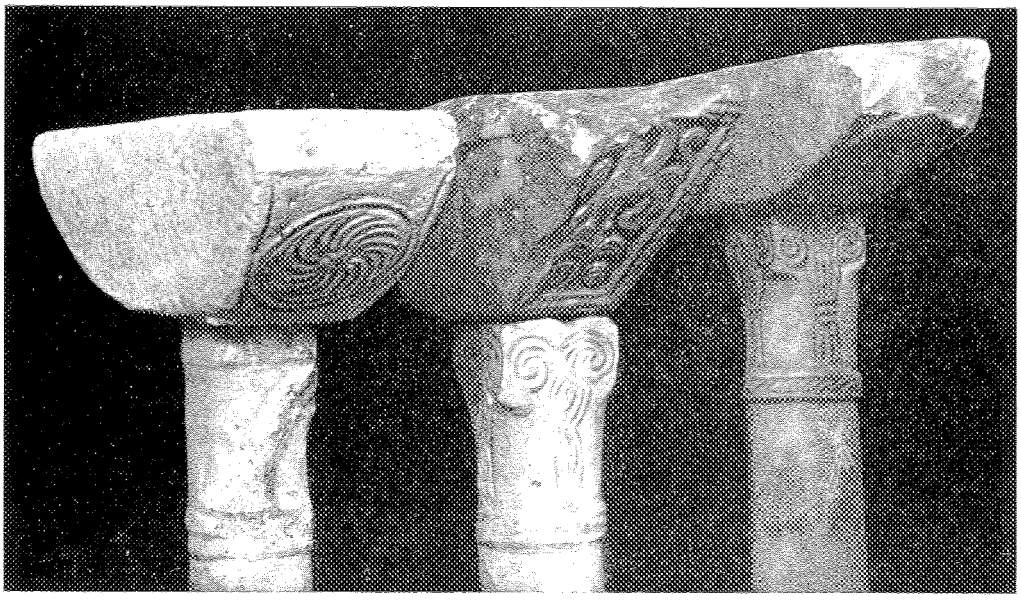


Fig. 11, a, b, c.



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20

TAV. XV. Siculorum Gymnasium, 1954, 1.



Fig. 21



Fig. 22

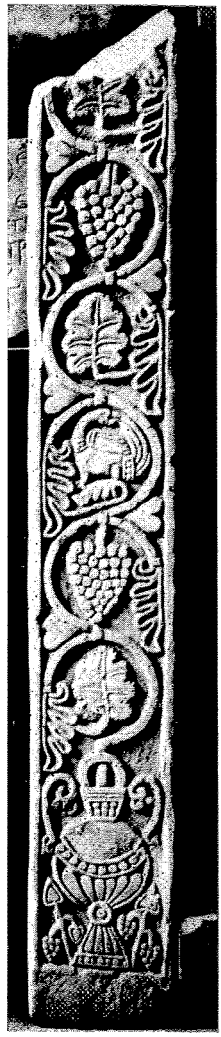


Fig. 23

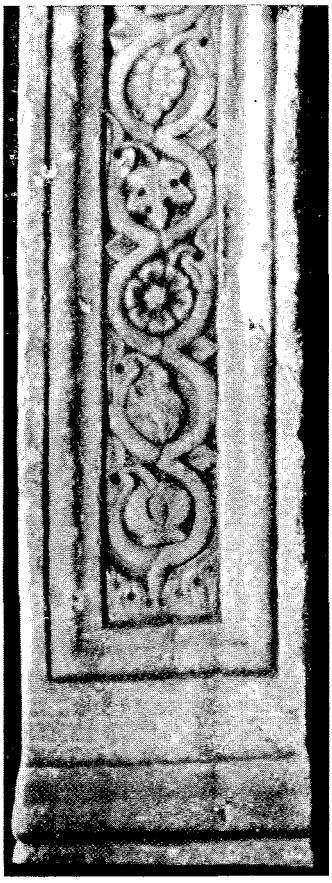


Fig. 24

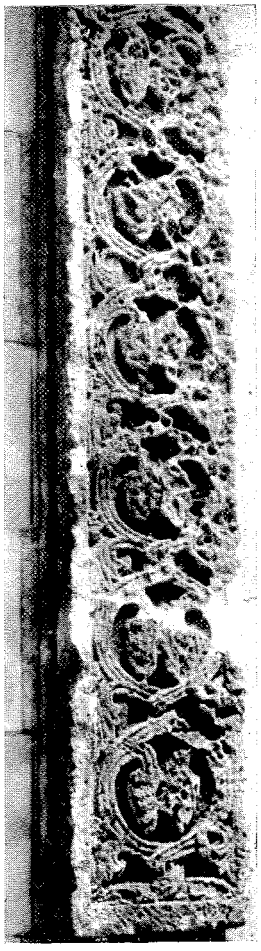


Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27

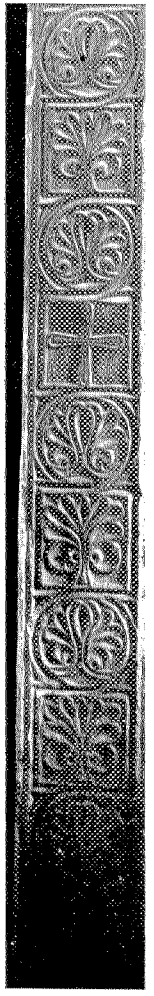


Fig. 28

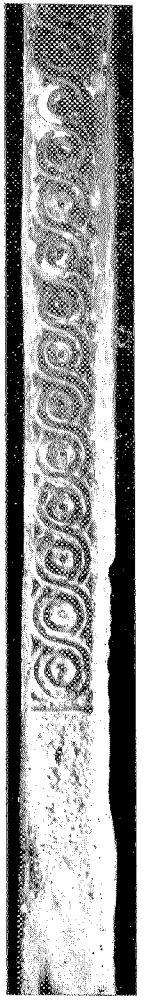


Fig. 29

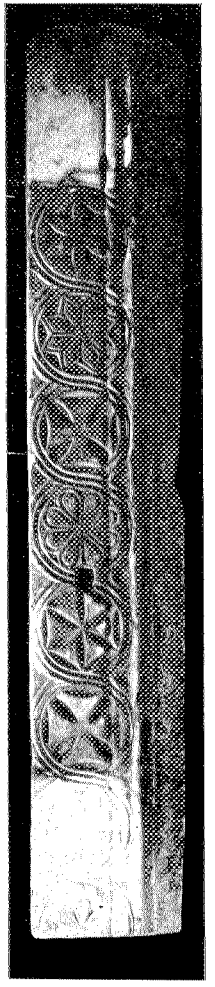


Fig. 30

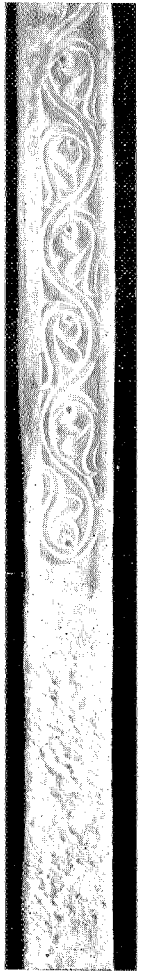


Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33

stante di tre. Vicino all'estremità superiore, là dove il pilastro è stato infranto, si può cogliere la figura di un volatile, mancante del collo e della testa: caratteristica variazione zoomorfica che era certamente destinata a conferire agli uniformi motivi decorativi un certo sapore di novità. La scultura è condotta con vigore, ma l'esecuzione è rude.

2) Buona conoscenza tecnica appare in questo pilastro marmoreo (inventario 26532) venuto casualmente alla luce dalle trincee di via Savoia, durante gli scavi dell'acquedotto civico, nel 1906 (fig. 19). Ha sezione pressochè rettangolare (cm. 21 x 19), ma delle quattro facce, solo due sono decorate, la terza è rustica, e la quarta, attraversata da forte incasso, reca un foro circolare, destinato probabilmente ad accogliere la testata di una spranga d'imposta o di un perno d'arpione. La decorazione è varia nelle due facce: una di queste, inquadrata da listelli, reca un largo ma semplice motivo geometrico, formato da trecce a solchi multipli, che si volgono in ampi semicerchi fra loro intersecantisi. Gli spazi angolari sono occupati da rilievi nastriformi che si annodano a fiocco. Nell'altra faccia, fortemente scantonata in alto, si sviluppa un motivo a grottesca formato da uniforme intreccio di fogliame, di viluppi, di trecce con larghi nodi centrali. É decorazione un po' trita e satura di ricercati effetti ornamentali. La stessa riquadratura periferica, invece del solito listello, accoglie una cornice doppia a bastone, incisa da solco mediano. Tanto nell'una che nell'altra faccia la scultura ha rilievo forte e marcato.

3) Altro pilastro, scantonato in alto e in basso, di non oltre cm. 70 di altezza (fig. 20). Presenta anch'esso sezione rettangolare (cm. 24 x 16), ma, delle quattro facce, solo una, la frontale, reca uno decorazione che si richiama, approssimativamente, a quella del pilastro n. 1. Ma qui lo spiegamento dei tralci, che s'intersecano con larghi movimenti curvilinei, è condotto con maggior vigore, con più forte rilievo plastico. D'altro canto la complessa ramificazione si chiude sempre con grappoli compatti, le cui bacche grosse e carnose si serrano originando una specie di pannocchia. La decorazione non mostra, allo stato attuale, tracce di riquadratura marginale, ma non si sa se tale assenza debba porsi in rapporto colla grave obliterazione da cui il pezzo è stato colpito.

4) Diversa importanza riveste quest'altro grave pilastro mutilo (fig. 17). La sezione presenta una forte rientranza angolare, con foro adatto all'accoglimento della testata di un cardine o di un apparecchio similare. Il pilastro, che misura oggi l'altezza di cm. 93, ha una sola faccia decorata e trae il maggiore interesse da un'iscrizione greca, incisa in un bel rilevato listello che incornicia il fronte superiore. La decorazione è formata da una serie continua e uniforme di dischetti, saldati fra di loro da nodi, le cui estremità si ripiegano all'interno in forma di palmetta.

5) In ottimo stato di conservazione. Questo stipite (alt. m. 1.30), a sezione rettangolare (cm. 18 x 11.5) è di forme slanciate e leggere (fig. 23). La decorazione, che abbraccia un sol fronte, è contenuta dentro stretta e rilevata cornice, che ne forma la naturale inquadratura. Da un vaso sferico, a doppia ansa, si dirama un robusto tralcio, che si piega con movimento curvilineo, formando degli ampi semicerchi, ciascuno dei quali reca in cima una foglia dimidiata, la cui nervatura corre parallela al fusto. In ciascuna delle formelle semicircolari si avvicendano, con ritmo invariato, foglie di vite e grappoli. In un sol caso un piccolo, fantastico animale, dal lungo pieghevole collo, si sostituisce alla consueta decorazione. La scultura si volge a rilievo piatto, con modellazione schiacciata, mancante di ogni rilievo plastico. È lo spirito della decorazione bizantina che si traduce coi suoi caratteri specifici.

6) Una certa analogia col precedente presenta questo frammento di stipite (alt. cm. 54, largh. 16.50, spess. 9), sia per l'evidenza del suo impiego architettonico, che per lo schema ornamentale cui s'impronta la decorazione, estesa al solo lato frontale, quantunque tracce indistinte di decorazione si notino anche nel fronte opposto (fig. 24). L'incorniciatura, assai più accurata e complessa e di gusto quasi rinascimentale, è formata da una successione di listelli, che fan capo ad una base multipla. Il campo è occupato da tralci curvilinei che si tagliano con simmetrica spaziatura, originando delle formelle circolari, ciascuna delle quali accoglie, in successione ininterrotta, frutti, rosette polilobate, foglie di v te, grappoli. Anche qui la scultura si svolge con rilievo piatto, ma, nel complesso, si nota una più spiccata tendenza al gusto del particolare, alla sottigliezza decorativa.

7) Nella stessa classe può farsi rientrare un altro piccolo frammento marmoreo di stipite, d'ignota provenienza (cm. 22 x 16 x 8.5). Il motivo decorativo è contenuto dentro due listellini marginali, condotti con grande incertezza di taglio e di sagome (fig. 22). L'ornamentazione svolge il solito tema dei dischi circolari formati dallo sviluppo di tralci raccordati da nodi, e, in più di un caso, desinenti in foglie. Di tali dischi ne rimangono solo due: uno accoglie una melograna, l'altro un grappolo d'uva. La scultura manca di rilievo: le forme sono schiacciate, monotone.

8) In questo frammento di pilastro marmoreo, cui il tempo ha conferito una patina dorata (cm. 34 x 16 x 21.5), si ripresentano le caratteristiche decorative dei precedenti, tanto nell'inquadratura che nello sviluppo dei motivi particolari (fig. 21). Il frammento è troppo logoro perchè si possa con certezza dire che lo scultore abbia rinunziato all'aggiunta dei listelli marginali, di cui non restano visibili tracce. Il criterio decorativo riposa nello sviluppo del solito tralcio che serpeggia in forma sinuosa, non chiudendosi però in veri e propri dischi

ma dando luogo alla creazione di semicerchi accoglienti, in modo alterno, grappoli e foglie dalle punte lanceolate. Il rilievo non si diparte dal solito convenzionale schematismo.

9) Assai probabilmente apparteneva ad una transenna, perchè uno dei lati è attraversato, in tutta la sua altezza, da un profondo solco vaginale, a sezione quadrata, destinato ad accogliere il risalto costolato di uno dei lastroni (m. 1.34 x0.80x0.15; invent. 172.260 fig. 25). Il materiale calcareo é stato attaccato da corrosione, che ne ha quasi rese indistinte le forme. Tuttavia lo schema decorativo, che ha molti punti di contatto con quello degli stipiti di S. Lucia di Mendola, può essere fissato nei suoi tratti caratteristici. Dentro cornice periferica, che ne forma l'inquadratura generale, si svolge una serie di dischi circolari, fra di loro raccordati da annodamenti nastriformi incisi da doppio solco. Gli spazi esterni intercedenti tra i dischi sono occupati da mezze foglie di vite, sospese alla diramazione dei traici, mentre nell'interno di ciascuno di essi pendono, affrontati, due grappoli di uva. La decorazione minuziosa, quasi trita, appartiene alle forme più comuni della plastica bizantina.

10) Ma nella serie dei pilastri e degli stipiti il posto più importante è occupato dai cinque pezzi marmorei, che solo da poco tempo sono entrati a far parte della collezione Bellomo. Prima erano murati nel prospetto della chiesa di S. Sebastiano, in un portale medievale formato con elementi raccogliticci [1]. Quale fosse la derivazione originaria è cosa difficile a stabilire o, almeno, storicamente non dimostrabile. Che potessero provenire dagli avanzi decorativi della vicina cattedrale bizantina è ipotesi da noi altrove avanzata. Ma che la riutilizzazione sia stata anteriore al terremato del 1693 è sufficientemente provato dalla esistenza dell'arco inflesso, che é di schietto sapore medievale e che non può essere certamente posteriore al quattrocento. Trattasi probabilmente degli avanzi di un grande portale di cui ci restano alcuni elementi fondamentali: stipiti, architrave, cornici d'imposta [2].

Gli stipiti, che misurano m. 2.32 x 0,26 x 0,11 hanno diversa decorazione. Il primo, riquadrato da listello, reca sul fronte maggiore un largo spiegamento di annodamenti curvilinei serpeggianti intorno ad una vaga successione di palmette a pannocchia, uniformemente modellate. Negli spazi interstiziali ricorre lo stesso motivo decorativo, ma delle palmette è data solo, con stretta aderenza alle ne-

[1] I pezzi bizantini furono trasferiti nel 1940 nel Museo di Palazzo Bellomo, dove oggi si conservano. Nella chiesetta di S. Sebastiano rimangono ora gli elemenfi dell'arco quattrocentesco integrati con stipiti a mattoni.

[2] Un portale simile, colla riproduzione degli identici motivi decorativi, abbiamo notato in Grecia nella chiesa dei Santi Anargiri a Castoria. Gli stipiti sono però meno larghi e, per conseguenza, appaiono meno sviluppati i motivi decorativi.

cessità spaziali, la metà (fig. 26). La successione delle formelle solo una volta è variata dall'introduzione di una crocetta, a braccia quasi eguali, che è forse più che un semplice espediente decorativo. Le palmette sono segnate alla base da due punti profondi che occhieggiano nella bella trama decorativa con l'evidenza di pupille fissate nel vuoto. Dei lati minori quello che era destinato a rimanere incastrato nella compagine muraria, manca naturalmente di ogni rilievo scultoreo (fig. 29). La decorazione si riprende nell'opposto, dove un serrato ornamento di tralci, con disposizione ad 8, forma una fitta treccia rilevata dalla netta demarcazione dei puntini mediani. La decorazione, con curiosa varietà, si arresta quasi alla metà dello stipite.

Alquanto più complessa e varia è la decorazione del secondo stipite, che è scompartito, sul fronte principale, da formelle quadrate e circolari, disposte con alterna cadenza (fig. 28). Sia le une che le altre circoscrivono – tranne in un solo caso in cui ritorna il motivo della croce – la palmetta a pannocchia, con una leggerissima variazione terminale imposta dalle stesse esigenze della riquadratura. Le formelle sono legate da intimo nesso compositivo formando, mediante robusto gambo diviso da solco, un intreccio continuo, ininterrotto (fig. 27). Ma la varietà che ci rende perplessi intorno alla funzione architettonica del pezzo è data dal fatto che entrambi i lati minori, per metà dell'altezza, sono decorati. Evidentemente erano destinati a restare in vista: quale, dunque, la disposizione del portale originario? La decorazione varia nei due lati: in uno ricorre, infatti, il motivo del tralcio, snodantesi, con minuti avvolgimenti, in forma di 8, nell'altro riappare la palmetta dimidiata che è sul fronte principale del primo stipite (fig. 31).

Segue, in ordine d'importanza, l'architrave che misura, allo stato attuale, una lunghezza di m. 1,60, con larghezza di m. 0.33, e spessore di cm. 8.5. È decorato da una sola faccia, nella quale si distinguono una mostra perfettamente spianata ed una gola terminale, divise da forte listello. Il pezzo, nel riadattamento trecentesco, fu mutilato di un'estremità; la decorazione appare, infatti, decisamente tagliata, mentre nel lato integro, essa s'inizia con una certa distanza dalla testata, rimanendo liscia quella parte che, sovrappcnendosi alla cornice di imposta, era destinata a restare invisibile (figg. 30-32). La decorazione è tormentata e varia, pure svolgendo, dal lato stilistico, il consueto tema. Gli ornamenti plastici ripetono il motivo preferito del tralcio, che dà luogo, svolgendosi, a sole formelle discoidi, le quali accolgono, non la solita palmetta a pannocchia, ma una variata composizione di motivi, vegetali e geometrici. Se ne contano, allo stato presente, sette integri ed uno rotto. In uno di essi campeggia la crocetta greca, a liste slargate. Negli altri si alternano fioroni stellati a sei ed otto lobi, che si chiudono ora in forma cuspidata, ora con contorno convesso, qualche volta con rientranza concava. L'ampia gola reca una minuta decorazione di piccole foglie di acanto spinato fortemente stilizzate, e prive, in alto, della consueta

curvatura. La compatta sequela di queste foglie è solo interrotta dall'interposizione di tre crocette che segnano, con ritmo composto, una pacata nota di varietà.

Negli ultimi due pezzi, che fungevano, nella ricostruzione medievale, da cornice d'imposta, la decorazione, ristretta alla gola, ripete, con maggior ampiezza, lo stesso motivo delle foglie di acanto, trattate con disegno più largo e simmetrico. I pezzi, nel riadattamento tardivo, hanno subito un'evidente mutilazione. Nelle opposte facce di ciascuno di essi si trovano tracce di una ricca iscrizione, in belle lettere, disposta su diversi righi, ma evidentemente frammentizia, ciò che toglie ogni possibilità d'interpretazione (fig. 33). È fuori dubbio che le maestranze misero a profitto un grosso blocco preesistente, strappato alla sua funzione primitiva [1].

È poi certo che anche gli stipiti e l'architrave provengono dalla riutilizzazione di materiale più antico. In uno degli stipiti, infatti, si osserva nella faccia decorata una modanatura piuttosto profonda che attraversa verticalmente il pezzo per tutta l'altezza e che non ha alcun rapporto colla decorazione bizantina. Nella riutilizzazione non si tenne conto di questo elemento superstite, che venne investito, senza peraltro scomparire, dai nuovi motivi scultorei.

La modellazione plastica dei diversi pezzi, nella variata combinazione degli intrecci, nella chiarezza e precisione degli intagli, nell'accuratezza del rilievo, nella simmetria della disposizione accusa una così chiara uniformità sitlistica da non lasciare alcun dubbio sul loro sincronismo.

È scultura ornamentale di gustoso effetto pittorico, denunciante un buon grado di cultura artistica e di capacità tecnica, che invano cercheremmo in molti dei frammenti precedentemente studiati. Se in realtà tutti questi pezzi potessero riportarsi, nel loro impiego primitivo, alla Cattedrale, il quadro della trasformazione bizantina del tempio greco si colorirebbe improvvisamente di quei vividi riflessi che la visione delle nude masse scheletriche non è oggi in grado di suscitare.

GIUSEPPE AGNELLO

[1] L'iscrizione è stata oggetto di studio accurato, ma non si è pervenuti ad un definitivo giudizio di determinazione cronologica. Si è inclini a ritenere che essa sia di età normanna. In tal caso la cronologia delle sculture andrebbe notevolmente abbessata. B. PACE (*Arte e civiltà della Sicilia antica*, IV, Roma 1949, pp. 339, 426) ritiene tuttavia che esse risalgano all'età giustinianea.

PRO DISCORDO

L'edizione del discordo di Giacomo da Lentini, che io pubblicai nel 1924 [1], ebbe allora un lusinghiero successo: critici fra i più autorevoli (basti ricordare Cesareo, Debenedetti, Pellegrini, Rossi, Rajna, Jeanroy) mi espressero il loro consenso, anche se mi proponevano qualche ritocco. Certo non ero riuscito a superare tutte le difficoltà che il componimento presenta, guasto com'è dalla tradizione manoscritta; e avevo confessato i dubbii che qua e là rimanevano e l'incertezza di qualche soluzione. Ma nell'insieme quella ricostruzione critica, affiancata da una motivata ritraduzione siciliana, sembrò a più d'uno presso che definitiva. E il Guerrieri Crocetti la riprodusse, pur con qualche variante, nella sua *Lirica predantesca* (1925) e poi nella *Magna Curia* (1947), e il Salinari l'ha riportata quasi senza modificazione nella *Poesia lirica del Duecento* (1951).

C'era forse di che insuperbirsi. Ma a restituirmi all'antica modestia è uscita recentemente una "nota„ presentata all'Accademia nazionale dei Lincei da Angelo Monteverdi [2]. L'autore è un giovine studioso, Giuseppe E. Sansone, il quale vi fa mostra di gusto, di dottrina metrica e di rigore critico. Soprattutto di gusto. In principio del lavoro egli denunzia che "il Santangelo e il Guerrieri Crocetti hanno sempre sentito, e specialmente il secondo, questa lirica lentiniana come saggio di misera vena e di sterile ispirazione„; onde fa seguire una sua ricostruzione dell'"atteggiamento spirituale del poeta„, la quale sarebbe utile se fosse fondata su un'analisi del componimento.

Veramente io non rammento di aver mai misconosciuto il valore poetico del discordo di Giacomo da Lentini; e la condanna, che per il Guerrieri Crocetti è aggravata, avrebbe bisogno di una qualsiasi motivazione. Meno male che il nostro giudice non ha visto la *Poesia lirica del Duecento,* se no, forse anche il Salinari avrebbe avuto la sua tiratina d'orecchio [3]. Che cosa intende dire

[1] *Studi critici in onore di G. A. Cesareo,* Palermo, Priulla.

[2] *Rendiconti della classe di Scienze morali,* gennaio - febbraio 1951.

[3] L'ha avuta poi da R. M. Ruggieri nella rivista di Monteverdi (*Cultura neolatina,* XI, 180), in un soffietto d'obbligo in favore del Sansone, pur limitato da qualche riserva.

dunque il Sansone? Probabilmente questo: che avendo egli per il primo capito la psicologia e la bellezza del discordo, egli più che altri è in grado di ricostruirne il testo critico, anche se si degna di qualificare " eccellente „ la mia edizione.

Il Sansone inoltre pare convinto di avere una singolare conoscenza della metrica: difatti cita a decine opere di ritmica volgare e dissertazioni sul discordo francese e provenzale e italiano, e perfino sul discordo plurilingue. Io molto più semplicemente scrissi: " La forma del discordo è caratterizzata dalla varietà delle strofe, ma anche dalla regolarità di ciascuna di esse; forma che, dove la tradizione manoscritta non l'ha guastata, appare regolare „. Il Sansone, senza confutare questo presupposto della mia edizione [1], si riserva ampia libertà di costruire ritmi i più dissonanti, che il suo orecchio, a quanto pare, facilmente sopporta.

Altra qualità di cui egli si vanta è un rigoroso rispetto della lezione dei codici: ottima qualità per un critico dei testi, a patto però che la si sappia conciliare con le condizioni in cui si presenta la tradizione manoscritta, che nel caso del nostro discordo è, come io scrissi, " perturbata, giacchè il componimento ci appare, oltre che profondamente toscanizzato, assai guasto nella lezione „.

Vediamo in ogni modo i risultati concreti di questa nuova critica. Il Sansone prende le mosse dalle strofe XV e XVI, perchè forse gli premeva soprattutto l'originalità di questa sua costruzione. Io ricostruii la strofe XV, con qualche emendamento, su uno schema semplicissimo (7a 7a 7a 6b / 7c 7c 7c 6b), così:

Per quant' agio di gioia,
tant' aio di mala noia;
la vita mia è croia
sanza vui vedendo:
cantando in gioia or vivo,
or vivo pur pensivo,
e tutta genti schivo,
sì ch' eo vo fugendo;

segue la strofe XVI di cinque ottonari monorimati, collegata per rima interna con la precedente e separata solo da una virgola:

[1] Non confuta neanche il Lazzeri, il quale afferma che il discordo in genere è " privo di regolarità strofica, composto di versi, spesso brevissimi, disposti a capriccio, a seconda, certo, di necessità musicali „, e che il nostro componimento " è sciolto da ogni regola „ (*Antologia dei primi secoli della letteratura italiana*, Milano 1942, pagg. 496 e 518). L'edizione del Lazzeri è rimasta ignota al Guerrieri Crocetti e al Salinari: poco male. Non credo neanch'io di dover confutare questa dilettantesca fatica, fondata sul " capriccio del poeta „ che dovrebbe autorizzare il capriccio del critico, nè di compiacermi per qualche consenso alle mie opinioni.

pur cherendo – ond' eo m' asconda;
onde lo core m' abonda,
e de gli occhi fuori gronda,
e sì dolcemente fonda
como lo fin or che fonda [1].

Il Sansone unifica le due stanze con questo curioso schema: 7a 7a 7a/ 11 bbc 11cc 11c 11 dde/ 8e 7e 7e 8e, e stampa:

Per quant' agio di gioia
tant' ajo di mala noia:
la mia vita è croia!
Sanza voi vedendo – cantando – ai! vo.
In gioia ora vivo, – pur pensivo;
e tutta gente iscrida, sì ch' i' vo
fugendo – pur cherendo – ond' eo m' asconda,
onde lo core m'abonda
e gli occhi fuori gronda;
sì dolcemente fonda,
come lo fino or che fonda!

Qui – a parte l' interpretazione – c'è parecchio da opporre: 1) si perde di vista la rispondenza dei due senari con parole-rime *vedendo : fugendo*; 2) si costruiscono due endecasillabi impossibili, nel primo dei quali si sposta l'accento di *ài* dalla vocale alla semivocale, e nel secondo si ammette un pronome di I^a^ persona *i'*, che in siciliano antico è sempre *eu* e guasta la rima: 3) si ammette una specie di rima *ai vo : ch' i' vo*, di cui in tutta la Scuola siciliana non c' è esempio; 4) si segnano delle rime interne, di cui la prima non è neanche perfetta, la terza (*iscrida*, corr. *ischivo*) non è riconosciuta, nessuna ha poi con le altre rispondenza di posto; 5) si perde di vista il primo dei cinque ottonari con rima *-onda*; 6) si fanno diseguali gli ultimi quattro versi, che avendo la stessa rima dovrebbero avere la stessa misura, e che con qualche ritocco si riducono a ottonari; 7) non si vede la funzione sintattica di *gli occhi* o il soggetto di *gronda*. E con tutto ciò la ricostruzione del Sansone è parsa " definitiva „ al Ruggeri! Col Sansone posso consentire solo per il v. 133, in cui riconosco che non è necessario posporre *mia* a *vita*.

La dottrina metrica del Sansone è sciorinata anche a proposito della strofe III, da me ricostruita con lo schema seguente: 5a 5a 5a 5b 11bc 11c*d*/ 5e 5e 5e 5f 11fg 11g*d*/ 5h 5h 5h 5i 11il 11 l*d*:

[1] La numerazione delle strofe e dei versi è sempre quella della mia edizione.

ca pur penare
è disïare,
giamai non fare
mia diletanza:
la rimembranza – di vui, alente cosa,
gli occhi m'arosa – d'un'aigua d'amore.
Or potess'eo,
o amore meo,
como romeo,
venire ascoso,
e, disïoso, – con vui mi vedisse!
non mi partisse – da vostro dolzore.
Da vostro lato
[stando] allungato,
ben ò provato
mal che non solda:
Tristano a Isolda – non amau sì forte;
ben mi par morte – non vedervi fiore.

Lo schema del Sansone è invece il seguente: 9aa 11ab 11bc 11cd / 9ee 11ef 11fg 11gd / 9hh 11hi 11il 11 ld. Questa costruzione non è così errata come la precedente e si può prenderla in considerazione. Contro di me sta solo l'integrazione di [*stando*]; ma poichè io ho undici quinari abbastanza ben conservati. che si corrispondono perfettamente, credo di avere diritto di emendare il dodicesimo; il Sansone invece ha bisogno della dialefe per fare un novenario di *dal vostro lato allungato,* ha bisogno della dieresi per vedere un endecasillabo in *giamai non fare mia diletanza,* e sente come endecasillabo quest'altro: *come romeo venire ascoso*: ripieghi che, come si vede, sono molto più gravi della mia piccola integrazione. A che serve quindi la dissertazione che egli fa intorno ai versi lunghi dei discordi italiani? Anch'io vi accennai a proposito delle strofe IV e XIII.

Circa il v. 35, i manoscritti hanno *Tristano ed Isolda non amai si forte.* Io spiegai a sufficienza perchè non si può accettare la correzione ovvia adottata da tutti gli editori: *Tristano e Isolda non amar sì forte.* Ma il Sansone l'accetta lo stesso per restar più vicino ai manoscritti; e non tiene conto di quanto io addussi per spiegare l'origine dell'errore, e cioè che il manoscritto toscano Vaticano 3214 trasforma quattro verbi in *-au* cadenti in rima, una volta in *-ava* e tre volte in *-ai*. E gli pare " liricamente più aderente „ la banale correzione tradizionale, senza pensare che il poeta qui parla della propria lontananza e della propria costanza in amore: come fecero Giacomino Pugliese, che in un

canto di lontananza dice: *e non credo che Tristano / Isaotta tanto amasse*, e Filippo da Messina che dichiara: *e non amò Tristano tanto Isolda / quant'amo voi.*

* * *

L'ossequio ai manoscritti, quando non è misurato, fa travedere. Ecco un altro passo (str. IX) in cui è stata da me emendata una lezione certamente erronea:

Ben verria, – e non lasseria
per nulla leanza, etc.

I codici hanno *levoria* A, *ben vorria* B. Il Sansone stampa *le' vorria*, rispettando il verbo dei manoscritti, ma trascurando *ben* di B; e sarebbe poco male se con *le'* (= lei) non spuntasse inatteso il pronome di 3ª persona, mentre il poeta si rivolge alla donna sempre in seconda persona. Quanto al mio *verria* – accettato perfino dal Lazzeri –, è confermato dai versi che seguono immediatamente: *non discredo che la mia venuta dea placire*, etc. Nonostante questo ed altri errori, la str. IX nell'edizione Sansone è parsa anch'essa "definitiva" al Ruggieri.

Per rispettare la lezione dei manoscritti al v. 18 il Sansone stampa *viveria este tormente*, senza addurre esempii antichi di *vivere* transitivo, che io confessai di non conoscere. Nella str. VI al posto di un mio ottonario 4 + 4, *di personi ni ragioni*, pone un endecasillabo, *di null'altra persona mi ragiona*, riducibile (?) a ottonario, *di persona mi ragiona*. Nella stessa strofe i versi pari, che rimano a due a due, dovrebbero normalmente avere la stessa misura, e per me sono tutti senari; per il Sansone sono settenari alternati con senari. La str. VII (vv. 66 e 74) ha due endecasillabi invece di due decasillabi 4 + 3 + 3, che rispondono a tre altri decasillabi della stessa specie. Nella str. VIII una serie di settenari monorimati è chiusa da un ottonario. Nella str. IX *e tira a ogne frino* sarebbe un senario, ma l'*a* (*ad* dei mss.) può ben sopprimersi. Nella str. X è un settenario *e no ho confortamento*, mentre si poteva sopprimere *e* superfluo, e lasciare *non* dei mss. Nella stessa stanza si lascia al v. 103 un senario che stona coi settenari precedenti e seguenti. Nella stanza XII, per non sopprimere un *mia* superfluo, il Sansone lascia un novenario in mezzo a due ottonari. Nella str. XIII i quattro endecasillabi con rima interna li riduce a tre, più un senario e un ottonario, senza badare che per i due ultimi endecasillabi io ho visto le cesure femminili, le quali sono sempre ammissibili, ma con la rima interna erano comunissime. Nella str. XIV il primo di una serie di ottonari 4 + 4 è lasciato con 5 + 4 sillabe; più giù quattro versi (127–30) che con qualche emendamento si riducono a 4a + 4a 7b / 4a + 4a 7b, nell'edizione Sansone danno luogo a tre discutibili endecasillabi con interposizione di un ottonario 4 + 4 detto settenario ("alternanza classica „!); e questa pare all'editore "una migliore sistemazione metrica". Tanto è vero che la dottrina metrica serve poco ad affinare

l'orecchio. Naturalmente io non posso qui riportare tutto il testo mio e tutto quello del Sansone, e mi affido alla pazienza del lettore che volesse fare il raffronto.

Lasciamo da parte la metrica. Voglio ribadire un mio emendamento, che il Sansone non accetta. Al v. 99 i mss. hanno *chi mi sto enon canto,* e io corressi *in un canto,* tenendo conto del fatto, qui inconsueto, di *enon* tutt' una parola in entrambi i codici, e considerando che " il poeta nell' atto di cantare non può dire di non cantare „. Il Sans. mi oppone, per *enon,* che era " comune ed abitudinario simile modo ortografico „ ; ma se egli rileggerà il testo diplomatico del discordo vedrà che non è così. Circa il *canto,* egli dice col Lazzeri che " il poeta non canta, nel senso che non canta delle gioie d' amore „; e questa mi pare una sottigliezza, escogitata per difendere la lezione dei codici, giacchè *cantare* non può solo significare " cantare di gioia „. D'altra parte la mia correzione – accettata anche dal Ruggieri – è corroborata sia dal v. 137 *e tutta genti schivo,* ove *schivo* (o *ischivo*) è per me sicuro perchè in rima, sebbene il Sansone lasci *iscrida* dei manoscritti, sia dai versi seguenti, *sì ch' eo vo fugendo / pur cherendo ond' eo m'asconda,* che sono sicuri anche per il Sansone.

* * *

Non sempre però il Sansone ha molto rispetto per la lezione dei codici. In più casi ai mss. sono stato più fedele io, mentre egli fa qualche emendamento non richiesto: al v. 23 *cosa* è divenuto *rosa* (la correzione è tradizionale, ma io l' ho confutata); al v. 37 *c' adorna* si è ridotto a *adorna*; al v. 54 il Sansone toglie una parola, ed è disposto a sopprimerne anche tre; al v. 83 *porta* è cambiato in *sporta* (!); al v. 145 *martiri* passa a *martire.*

Ma i codici non sempre hanno la stessa lezione; in questo caso il Sansone trascura quasi sempre quella che a me è sembrata più plausibile: ciò avviene nel titolo (*discordio*), al v. 18 (*tormenti*), al v. 64 (*m' è dura*), al v. 65 (*di quantonqu' eo vio*) e al v. 67 (*altro*).

Perchè insomma il Sansone emenda sì i testi, ma – si direbbe – a condizione che ne venga una lezione diversa dalla mia. Una sola volta, al v. 146, egli ha ragione di preferire la correzione del Valeriani, *vi dovrite,* che io trascurai. Ma quasi sempre va in cerca del nuovo, di costrutti singolari e di significati difficili. Il lettore si provi – a parte la metrica – a indovinare che senso possa avere questo passo (vv. 64-67):

Sì mi dura – *mia* scura – figura;
di quant' eo ne vio
con gli occhi, avere – e vedere – e volere
loro non disio;

o quest' altro (str. IX " definitiva „):

Non mi porta - amor che sporta
e tira a ogne frino,
e non corre - sì che scorre;

e poi legga le interpretazioni del Sansone e giudichi.

Sorge il sospetto che il Sansone sia più che altro animato da spirito di contradizione. E ciò par confermato dal fatto che mentre, quando accetta congetture mie, non mi nomina neanche, mi attribuisce poi, nella foga demolitrice, deficienze e opinioni non mie. Nella str. III cambia *amore*: *dolzore*: *fiore* in *amuri*: *dolzuri*: *fiuri*, perchè gli pare di avere scoperto il collegamento " finora sfuggito „ con la strofe seguente, in cui si ha *valuri*: *avisaturi*: *tutt'uri;* e trascura che io misi in dubbio quel collegamento " giacchè la rima di *valore* non è una semplice risonanza di *fiore,* ma fa parte del sistema di tutta la strofe„. Nella stessa stanza non ha capito - e lo rimprovera anche il Ruggieri - la funzione sintattica che io assegnai ai vv. 29-30, e mi attribuisce degli spropositi. Nella str. IV, per il v. 39 io proposi un problema: se *avisaturi* sia plurale, come il Cesareo credeva, o singolare nel senso di " specchio „, e propendevo, come propendo, per il singolare; ma non avendo trovato esempi di *avisaturi* = " specchio „, lasciai " provvisoriamente „ il plurale. Il Sansone, senza badare a ciò, mi attribuisce l'interpretazione, che chiude tra virgolette, come se si trattasse di parole mie: " lo specchio di voi son gli occhi belli „. Nella str. VI, a proposito dei vv. 54-55 *di personi - ni ragioni Ni parlo ni dico,* il Sansone pretende di interpetrare il mio pensiero scrivendo: "*parlo* va riferito a *personi* e *dico* a *ragioni* „; ma io non ho detto questo, e non sarei quindi responsabile dell' " involuzione del discorso „ che egli crede di vedere nei due versi. Al v. 67 (str. VII) ritiene che sia mio un emendamento, *altro* in *altra* (che è forse una distrazione del Guerrieri Crocetti), e chiude anche qui tra virgolette un' interpretazione non mia: " nessuna desidero, etc. „. Al v. 95 (str. X) mi oppone che *sempre mai* non può avere valore finale; grazie, ma io ho detto " ipotetico „. Al v. 119 (str. XIII) scopre che *nui* forma rima interna, e aggiunge: " non so perchè gli altri editori non hanno voluto prenderla in considerazione „; ma tra questi editori certo non sono io.

In conclusione il lavoro del Sansone ha dato bensì qualche piccolo apporto, che io riconosco, ma, essendo viziato soprattutto da una mentalità poco obiettiva, è ben lontano dal segnare un sicuro progresso sulle edizioni precedenti, come compiacentemente afferma il Ruggieri.

* * *

A parte esaminerò le osservazioni e le varianti del Guerrieri Crocetti, a cui spesso aderisce il Sansone; il quale però ne trascura alcune (vv. 43, 50 e 75). Al v. 43 *boi* di A non ha alcun diritto di essere preferito a *hoi* di B, di cui é cattiva lettura. Per il v. 50 il Guerrieri Crocetti fa una proposta acuta: mutare *m' ài* in *l' ài*; la correzione non mi dispiacerebbe, ma se ne può fare a meno. Quanto al v. 75, si tratta di una interpunzione del D'Ancona e di altri, la quale collegherebbe sintatticamente la strofe VII con la seguente, in modo che *dotrina e benvolenza* sarebbero complemento oggetto di *mina*. Io ho mostrato che ciò è insostenibile. Del resto la str. VII non ha bisogno di completamento, giacchè finisce con questi versi:

chè s' eo fazo - solazo - ch' eo plazo,
nostro amor mi mina;

e qui forse aveva ragione il Jeanroy, che mi suggeriva di preferire *vostro* di A a *nostro* di B, e di spiegare: " si je fais des chansons qui plaisent, c' est à votre amour que je le dois „; egli mi citava a proposito le parole che Orazio rivolge alla sua Musa (*Carm.* IV, 3, 24): " Quod spiro et placeo, si placeo, tuum est „.

La str. X comincia con questi versi:

ma sempre mai non sento
vostro comandamento,
non ò confortamento
de vostro avenimento, etc.

Io diedi a *sempre mai* valore ipotetico, come se fosse *sempre mai che,* perchè mi parve molto volgare che il poeta dicesse alla donna: " il vostro permesso [di venire a trovarvi] non viene mai, ed io, etc. ". Il Guerrieri non è d'accordo, nè io saprei opporgli esempi di *sempre mai* ipotetico. Ma egli non può convincere - e non ha convinto neanche il Sansone - quando dà ad *avenimento* il significato di " venuta „, non solo perchè c' è un passo del Notaro, da me citato, in cui *avenimento* significa " avvenenza „; ma perchè in tutto il discordo non è mai affacciata l' idea di un'eventuale venuta della donna presso il poeta.

Circa le stanze XI-XII io confessai che le difficoltà erano gravi, e che le mie proposte non pretendevano di averle superate, anzi sospettai un guasto insanabile, sia per l' irregolarità del ritmo, sia per una innegabile lacuna. Alle

mie congetture dubitose il Guerrieri Crocetti oppone una soluzione che gli pare sicura. Il dissenso comincia sin dalla strofe precedente. Il poeta ha detto (vv. 99-102):

ch' eo mi sto in un canto
sín c' a vui plaza tanto,
e mandovi infratanto
saluti e dolze pianto.

Per me il Notaro manda saluti e pianto per mezzo del componimento che scrive, il quale è tutto, per così dire, bagnato di pianto. Per il Guerrieri Crocetti il poeta " rievoca continuamente la sua donna nella tristezza della solitudine e nella lontananza „, senza alludere al discordo; e non si accorge che così trascura l'espressione centrale, *mandovi saluti e pianto*. Per ciò il dissenso non può non continuare. Poichè il poeta dice poi:

tal' è lo meo coragio,
c' altre parole ~ non vole,
ma dole ~ de li parlamenti,

data la consecutiva *c'*, intendo che il cuore non permette altre parole " mie „, cioè del poeta, diverse da queste del discordo. Il Guerrieri Crocetti interpunge e interpreta la str. XI così:

c' altre parole ~ non vole,
ma dole ~ de li parlamenti
de la genti; ~ non consenti
ni che parli, ni che dolenti;

cioè: " il cuore non tollera altre parole, ma si duole delle indiscrezioni della gente: non permette perciò nè che io ne parli in pubblico, nè che in pubblico mi dolga della mia disavventura „. Si ritorna così all' interpunzione tradizionale, che spezza sgarbatamente il terzo verso e introduce il motivo dei maldicenti di cui in un canto di lontananza io non vedo l'opportunità. Per giunta, col costrutto che egli ammette, soggetto di *parli* e *dolenti* dovrebbe essere *la genti*, non la I^a^ pers. *io*. Meglio, se mai, il Sansone che spiega: " il cuore non sopporta che la gente parli dell' amore del poeta, nè che possa compiangerlo „. Ma qui si aggiunge ancora un altro tema, quello del compianto, di cui anch' io avevo fatto e respinto l' ipotesi: difatti perchè il cuore non dovrebbe permettere che la gente, cioè gli ascoltatori del poeta, si commuovano per le sue espressioni di dolore? Il passo, dice il Sansone, è " liricamente molto più efficace, così naturato com'è da una chiusa sofferenza che non vuole pietà „; ma l'efficacia lirica

sta soprattutto nella coerenza dell' espressione, e nel nostro discordo, come in genere nei canti di lontananza, mi paiono fuori posto sia i pettegolezzi dei mal-parlieri, sia il disdegno per il dolore della gente. Mi rendo conto che può, a prima vista, lasciar perplessi la mia interpretazione, secondo cui " il cuore vuole che il poeta canti e si dolga solo della sua donna, e non mai *de la genti*, di altre persone, cioè insomma di altre donne „. Ma io ho citato a conforto i versi 54-55, *di personi ni ragioni Ni parlo ni dico,* che esprimono press' a poco lo stesso pensiero,

Passiamo alla strofetta seguente, ove io vidi una lacuna, che il Guerrieri Crocetti ammette, ma colma diversamente. Io stampai, integrando alla meglio:

ed agio [nulla] veduta
per lassare
la tenuta
de lo meo dolze penzare;

vale a dire: " non vedo nulla che mi possa distrarre dai miei dolci pensieri „. Il Guerrieri Crocetti invece di *nulla* pone *fatto*: *far veduta* significherebbe " fingere „: il poeta fingerebbe (anzi avrebbe finto, passato prossimo) di abbandonare l'oggetto dei suoi pensieri. Ma il critico è costretto per ciò a correggere *per* in *de*. A ciò non ha badato il Sansone, il quale dice di accogliere la congettura del Guerrieri Crocetti perchè gli sembra più convincente della mia, ma in sostanza l' accoglie a metà, lasciando *per*, onde il costrutto non è più ammissibile. D'altra parte non si vede bene il passato in mezzo a tanti presenti. Insomma credo che la mia integrazione possa ancora sostenersi, magari ritoccata così: *e di nulla agio veduta,* e che in ogni caso la proposizione principale debba essere negativa.

Circa la str. XIII, che io collegai sintatticamente con la precedente, il Guerrieri Crocetti fa dei ritocchi degni di considerazione: fa incominciare il periodo con la strofe, dà a *ed* il significato, che anche io avevo prospettato, di " anche „, pone virgola ad *ora* e considera prima pers. *fui*. Potrebbe avere ragione, sebbene *ed* = " anche „ mi sembri sforzato; in compenso *fui* è più probabile prima persona che terza. Rimane sempre la difficoltà che il paragone sarebbe, come io avvertii, " fra la condizione passata dei due amanti e la presente del solo poeta „.

In questa strofe vorrei aggiungere un emendamento già accennato altrove [1]. I mss. hanno in rima con *or*[*a*]: *anchera* A, *anchora* B. La lezione di A, che allora ritenni strana, ora mi par plausibile, anche per l'*-h-* di B. Si tratta dello avverbio provenzale, che impone anche la correzione di *or* in *era* " ora „, e

[1] " Siculorum Gymnasium „, gennaio - marzo 1941, pag. 22.

quest'altro è un avverbio che ho trovato nel *Dialagu* e che mi risulta ancora vivo in qualche zona siciliana.

Il Guerrieri Crocetti infine per il v. 127, *con vui mi vedia,* non accetta la mia correzione *vederia,* che ho fatta per riavere un buon settenario, essendo molto raro *vui* bisillabo. Il poeta, secondo me, immagina quando potrà vedersi accanto alla donna: anche al v. 29 un'espressione simile, *con vui mi vedisse,* è un desiderio, non già un ricordo. Ma, dopo tutto, non escludo che la lezione del codice possa sostenersi.

* * *

Ho difeso la mia fatica del 1924, ma ciò non mi ha impedito di accettare qualche correzione altrui e di aggiungerne per conto mio. Al meglio non c'è fine, e il testo del discordo può ancora essere migliorato, purchè si miri soltanto alla ricerca della verità.

SALVATORE SANTANGELO

I RIFLESSI DELLO SCISMA D'OCCIDENTE IN SICILIA

Le vicende accadute in Sicilia dal 1392 al 1397 furono prodotte senza dubbio dall'ultima manifestazione violenta del particolarismo isolano. Dall'intricato incontro di motivi, questo emerge chiaro: che la reazione siciliana all'intervento aragonese – che attrasse l'isola definitivamente nell'orbita della Spagna – fu determinata dallo spirito anarchico della feudalità siciliana.

La storiografia è stata sin qui dominata da una interpretazione della storia di Sicilia della quale sono stati indicati come caratteri peculiari – dal Vespro in poi – l'aspirazione a libertà e indipendenza. Si comprende perciò come siano state individuate quali ragioni dell'opposizione siciliana " la protezione della fede ortodossa e la libertà della patria „ [1].

I riflessi dello Scisma d'Occidente e perciò i rapporti Sicilia-Aragona, Sicilia-Roma costituiscono uno dei punti più delicati e critici per giungere alla definizione di una visione unitaria ed organica della storia siciliana nel quadro più vasto dei rapporti mediterranei ed europei, anche se questo importa una revisione di gran parte della storiografia tradizionale siciliana.

Il problema è quello di sapere quali ripercussioni abbia effettivamente avuto il fatto che gli Aragonesi (venuti in Sicilia nel marzo del 1392 sotto la guida del Duca di Montblanc, tutore del figlio Martino sposo di Maria di Sicilia) seguissero l'obbedienza avignonese, e se la reazione sia stata determinata soltanto da ragioni di ordine religioso.

La " questione siciliana „ – sorta si può dire con il Vespro – aveva costituito per tutto il secolo XIV uno dei motivi permanenti della politica italiana e mediterranea. Alla sua soluzione erano stati impegnati ed interessati direttamente o indirettamente Papato, Francia, Aragona, Veneziani, Genovesi, Pisani, Fiorentini. Insieme al problema sardo detta questione aveva costituito l'aspetto fondamentale della politica mediterranea del regno aragonese. L'adesione di quel regno al papato avignonese, più che dai responsi dei teologi e dei canonisti riuniti a Barcellona, era stata determinata nel 1387 proprio dal problema siciliano.

[1] F. GIUNTA, *Aragonesi e Catalani nel Mediterraneo. Dal Regno al Viceregno in Sicilia*, Palermo 1953, pag. 199. (Cfr. la mia recensione in " Siculorum Gymnasium „, N. S. a. VI Catania, Luglio-Dicembre 1953).

Martino di Montblanc richiese quella scelta al fratello Giovanni quale contropartita dell'azione che aveva esplicato in favore del consolidamento del potere di Giovanni alla morte del padre Pietro IV. Del resto era l'unica via che si offrisse a Martino per ottenere la legittimazione di quei diritti, di quelle pretese sull'isola di Sicilia che gli provenivano dalle disposizioni di Pietro IV dopo il dissidio di quest'ultimo col figlio Giovanni per via del matrimonio con Violante di Bar. Col Papa di Roma certo non si sarebbe mai potuto arrivare ad un accordo relativo all'isola di Sicilia. Ai due fondamentali obiettivi della politica pontificia nei riguardi del problema siciliano – allontanamento degli Aragonesi e ricostituzione dell'unità del Regno – si aggiungevano i progetti nepotistici di Urbano VI, deciso a realizzare il matrimonio di Maria di Sicilia col proprio nipote Francesco Prignano. Le ultime manifestazioni del pensiero del Pontefice si erano avute nelle minacce di donare la Sardegna al Giudice di Arborea e di deporre il re di Aragona se avesse tentato di intervenire in Sicilia [1]. Col Papa di Avignone era invece possibile l'accordo, soprattutto perché a Clemente VII importava assicurarsi l'appoggio aragonese.

Si poneva certo il problema del titolo giuridico in virtù del quale Martino sarebbe venuto in Sicilia. Ma anche se a Martino sembrava che il mezzo più sicuro sarebbe stato quello di una regolare investitura che scavalcasse quindi i diritti di Maria, all'investitura non si arrivò e la soluzione fu trovata dopo lunghe trattative [2] sulla base dell'infeudazione del regno sul quale la S. Sede conservava tutti i diritti e non solo quelli allodiali [3]. Così la questione siciliana si inseriva in quella più vasta e più grave dello Scisma d'Occidente, perché l'adesione al Papato avignonese offriva l'argomento più valido a Roma per opporsi a qualsivoglia intervento aragonese nell'isola. Di più, essa costituiva una ottima occasione perchè si formasse un fronte unico tra la Curia Romana e la feudalità siciliana, che nel pretesto di natura religiosa trovò l'appiglio per l'opposizione alla restaurazione di un ordine interno che sarebbe stata certa conseguenza dell'intervento aragonese.

Il problema pregiudiziale era costituito dal matrimonio della regina Maria (essa si trovava già in Aragona sin dal 1388), visto che non si era potuto arrivare tra Martino e la Curia Avignonese ad un accordo sulla base dell'investitu-

[1] J. ZURITA, *Anales de la Corona de Aragò*, Saragozza 1579. l. X. cap. 23.

[2] Vedi E. STINCO, *La politica ecclesiastica di Martino I in Sicilia*, Palermo 1920, Appendice, doc. 5-11.

[3] ARCHIVIO DI STATO PALERMO, *Protonotaro del Regno*, vol. VI, f. 58 r. Che la infeudazione sia avvenuta di fatto non è possibile affermare. Tutto lascia anzi pensare che non sia avvenuta. Il 18 maggio del 1390 il duca ci Montblanc dava a G. R. Moncada la procura per prestare " sacramentum et homagium fidelitatis de et pro Regno Trinacrie „ (STINCO, op. cit., Appendice, doc. 9) ma ancora al 20 giugnodello stesso 1390 pregava Clemente VII perchè si degnasse di " expedire breviter... negocia tangencia meum honorem „ (STINCO, op. cit., Appendice docum. 10). Peraltro nessun documento dei Registri avignonesi e vaticani porta traccia dell'infeudazione. Cfr. G. FASOLI, *L'unione della Sicilia all'Aragona*, in " Rivista Storica Italiana „ LXV, 3.

ra del regno [1]. L'*impedimentum sanguinis* derivante dai legami di parentela tra Maria e Martino il Giovane [2] aveva bisogno di una espressa dispensa che poteva venir solo da Avignone. Fu infatti concessa e nel 1391 [3] furono celebrate le nozze [4].

Ma risolto così il problema giuridico, restavano in tutta la loro interezza i problemi politici e soprattutto quelli dei rapporti tra gli Aragonesi e la feudalità siciliana e la S. Sede di Roma. Anzi la soluzione matrimoniale conclusasi col favore del Papato avignonese rendeva, almeno dal punto di vista formale, più difficile la posizione dei Martini. I rapporti che ormai da un decennio si erano stretti tra la Curia Romana e la feudalità siciliana [5] si fecero ancor più stretti e il motivo religioso tentò di mascherare interessi di natura assai diversa. Perché scismatici, il Papa di Roma non poteva permettere l'intervento dei Martini in Sicilia. La sovranità sull'isola di un aderente al papato avignonese avrebbe significato infatti la perdita di un'altra posizione nel duello che si combatteva tra le due curie per le adesioni alla propria obbedienza. Perché scismatici, i nobili siciliani avevano giurato a Castronuovo in quella "conventicola prettamente feudale„ [6] di resistere a tutti i costi all'intervento dei principi aragonesi. La verità è che la opposizione dei nobili siciliani, che era quella che più contava ai fini immediati, traeva origine solo dal timore che la restaurazione monarchica nell'isola potesse significare la perdita di privilegi e di posizioni che essi avevano acquistato nei molti anni della decadenza del potere regio e dello sviluppo del particolarismo isolano.

È al clima sociale e politico che aveva dominato la vita siciliana del secolo XIV che bisogna rifarsi per intendere le ragioni vere dello stato di cose creatosi in Sicilia già all'annunzio del passaggio nell'isola dei Martini. Le lotte intestine della feudalità hanno dato una impronta caratteristica alla storia e alla vita siciliana del secolo XIV certamente assai più che il glorioso regno di Fe-

[1] L'intitolazione di tutti i documenti emessi all'epoca dei Martini testimonia che il titolo giuridico del potere di Martino il giovane derivava dalle nozze con Maria. Il duca di Montblanc assunse la figura e la funzione del tutore del figlio minore, senza alcuna prerogativa di potere proprio. "*Rex et Regina et dux pater eorum*„ è la formula più usata, almeno sino all'epoca dell'assunzione al trono di Aragona del duca.

[2] Maria era figlia di Federico III di Sicilia, fratello di Eleonora nonna di Martino giovane.

[3] E. STINCO, op. cit. pag. 21. La data, ricavata dall'*Indices Rerum ab Aragoniae regibus* in *Rerum Hispanoicarum Scriptores* vol. III pag. 252, è preferibile a quella indicata da ZURITA, *Anales*, X, 45, del 1390.

[4] "Si ignora a quali condizioni sia stato concluso questo matrimonio: l'Archivio della Corona d'Aragona e quello di Palermo non conservano traccia nè di Capitoli matrimoniali nè della Bolla con cui Clemente VII li approvò nel 1391 e che non si trova nemmeno nell'Archivio Vaticano„ G. FASOLI, *L'unione della Sicilia* cit.

[5] Già all'inizio del 1380 Urbano VI aveva inviato *Brevi* all'Arcivescovo di Messina, di Monreale, al Vescovo di Catania, ai Baroni, alle Città siciliane ricordando a tutti le clausule del trattato del 1372 relative al matrimonio della Regina Maria, incitando a restare obbedienti alla Regina, ma ad opporsi a chiunque volesse intromettersi nel reggimento dell'isola. Vedi R. STARRABBA, *Diplomi della Cattedrale di Messina* in *Documenti da servire alla Storia di Sicilia*, I serie, *Diplomatica*, pag. 209. La data del doc. va però corretta da 1381 a 1380.

[6] I. LA LUMIA, *Storie Siciliane*, Palermo 1882, II, pag. 320.

derico II di Aragona. Del resto già durante tale regno erano sorte le prime avvisaglie della rottura dell'equilibrio fra le forze emerse dal Vespro: corona feudalità, città. L'equilibrio si era rotto a vantaggio della feudalità; le guerre per la difesa dell'indipendenza, se avevano logorato il prestigio della monarchia e dissanguato economicamente il popolo, avevano invece accresciuto il potere dei feudatari. Già all'indomani della morte di Federico II questo stato di cose era apparso chiaro nelle lotte tra le fazioni di nobili. La decadenza dell'autorità della Corona - tenuta da minorenni o da inetti - contribuì a determinare quella situazione che ebbe la sua consacrazione nel periodo dei quattro Vicari che rappresentò una delle manifestazioni più acute del particolarismo dell'età di mezzo. Questa situazione interna, ma soprattutto la guerra esterna, che aveva isolato la vita della Sicilia da quella del resto d'Italia, aveva d'altra parte impedito la formazione di un ceto medio di borghesi, mercanti, intellettuali che potesse assolvere una funzione equilibratrice tra il potere sovrano e la feudalità così come era avvenuto in altri parti d'Europa.

* * *

Per i Martini il problema era dunque quello di tranquillizzare anzitutto i nobili dell'isola circa la sorte dei loro beni e in secondo luogo di controbattere la propaganda pontificia assicurando il clero dell'isola relativamente ai rapporti con la S. Sede. Il Duca di Montblanc non trascurò nulla che potesse spianargli la via per il raggiungimento di un clima sociale e psicologico il più tranquillo possibile e fu largo nell'accogliere tutte le richieste avanzategli, largo di promesse e di ricompense [1]. Le ambascerie, negli ultimi anni che precedettero la spedizione - curata con grande diligenza [2] - si susseguirono con grande frequenza dall'Aragona alla Sicilia e dalla Sicilia all'Aragona [3]. Alla fine del 1391 la solenne ambasceria guidata da Cruillas e dal Queralt venne a stringere le fila del lungo lavorio diplomatico condotto nell'isola. Si ebbero solenni professioni di fedeltà al Papa Bonifazio IX e la promessa di giungere al più presto a una definizione dei rapporti con la S. Sede di Roma [4]. I baroni non esitarono a giu-

[1] Vedi F. GIUNTA, op. cit. pag. 191 note 4, 5; pag. 192 nota 6. Si vedano anche le lettere conservate nei Registri del *Protonotaro del Regno e della Real Cancelleria* (ARCHIVIO DI STATO DI PALERMO). Per es. *Prot. Regno* 1380-1390 f. 77, 29 luglio 1391 (lettera del duca a taluni dei principali baroni già presenti a Castronuovo; *Prot. Regno* 1380-90 f. 60 (promessa di assegno annuo di 3000 fiorini a Blasco Alagona sulle entrate demaniali appena fossero venuti in Sicilia il Re e la Regina); *Real Cancelleria*, reg. 1391, f. 152 (lettera del duca a Manfredi Alagona per la sottomissione di Messina).

[2] Vedi ZURITA, *Anales*, X, 50; TOMIC, *Conquestes e Histories de los Reys e comtes de Barcelona*, traduzione di G. Calafato, Manoscritto della Biblioteca Universitaria di Catania.

[3] Vedi GIUNTA, op. cit., pag. 192, nota 7.

[4] ZURITA, *Anales*, X, 49.

rare fedeltà nelle mani del Cruillas. Tutti, insomma, " sembravano disposti ad accogliere i nuovi signori, alcuni sperando che la situazione migliorasse con il cambiamento di Governo, altri per paura del peggio „ [1].

Lo stesso Bonifazio IX, dapprima, non certo perché credesse realmente nelle dichiarazioni di Martino, ma per cercare di modificare a suo vantaggio la realtà delle cose - visto che non era riuscito a mantenere l'unità del fronte della nobiltà isolana - mostrò di credere a Martino e incaricò l'arcivescovo di Messina e il Vescovo di Cordova di ricevere il giuramento della regina [2]. Le città presentarono i Capitoli che ricevettero l'approvazione regia [3]. Ma la situazione, a prima vista idilliaca, non tardò a mostrarsi nella sua vera realtà. Fu l'episodio palermitano a riaprire il conflitto. Nel trattamento usato alla più illustre famiglia del baronaggio siciliano si rilevò il procedere deciso, senza tentennamenti, del Duca di Montblanc. Nel volgere di un anno - dallo sbarco dei Martini a Trapani - fu in tutta l'isola un pullulare di ribellioni che si protrassero sino al 1397 [4].

Tutti gli episodi che turbarono la vita siciliana in quel finire di secolo e che protrassero ancora per cinque anni lo stato di anarchia da troppo tempo imperante nell'isola, portano una stessa impronta. Una ragione sostanziale determina il movimento di ribellione: gli interessi lesi della nobiltà e del clero. L'obbedienza religiosa non è che un pretesto per mascherare la difesa di quegl'interessi. Il Gregorio, che in tutta la questione ha visto tanto bene, scrive: " quando i grandi si avvidero che i governi delle città e le alte magistrature, i feudi erano conceduti da Martino ai Catalani che egli riguardava come gli unici fedeli e immancabili sostegni del nuovo e contrastato suo impero, allora veramente divennero i contrastatori del suo dominio „ [5]. È dunque in tale direzione che bisogna rivolgere l'attenzione, nella politica feudale che, a quel tempo, rappresentava l'aspetto fondamentale della politica interna, per spiegare la reazione siciliana. Questo certo non significa che il motivo religioso non sia stato largamente sfruttato, soprattutto dal Pontefice Bonifazio IX il quale non lasciava occasione per tentare la ricomposizione dell'unità delle forze siciliane attorno ad un motivo religioso e nazionalistico. " Recipimus... summo cum gaudio... litteras... significantes quod accensi devocionis ardore et viribus reasumptis ad impugnacionem vestrum et Romanae ecclesie inimicorum Cathalanorum videlicet barbarorum fidei ortodoxe protectione et patriae libertatem arma cepistis contra hos

[1] GIUNTA, op. cit., pag. 193.

[2] RAINALDO, *Annales Ecclesiastici*, 1392.

[3] Vedi GIUNTA, op. cit. pag. 193, nota 16. Ma l'elenco è suscettibile di aumento (PATTI - TROINA - POLIZZI, ecc.) in D. S. S. serie II *Consuetudini e Capitoli Municipali*. Cfr. anche CATALANO - TIRRITO, *I più antichi Capitoli di Catania*, 1392 in A. S. S. O. 1909.

[4] Per questi avvenimenti si veda l'esposizione del LA LUMIA, *Storie*, cit.

[5] R. GREGORIO, *Considerazione sopra la Storia di Sicilia*, *Opere scelte*, Palermo, 1861, pag. 394.

barbaros quorum est servire Italicis non dominari viriliter insurgendo... „ scriverà ai Palermitani in rivolta nel 1393 [1]. Ma non era certo il momento per la realizzazione di simili progetti e, del resto, il Pontefice non poteva intervenire con forze più concrete che non fossero quelle delle esortazioni ai Siciliani e degli anatemi contro i Catalani.

Le forze in lotta restavano dunque: da una parte i rappresentanti di una potenza decisamente avviata a una politica di espansione mediterranea, per i quali l'isola di Sicilia costituiva una testa di ponte insostituibile per l'ulteriore sviluppo di quella politica, e dall'altra una accozzaglia di nobilotti divisi e, sopratutto, privi del senso della funzione direttiva della vita della nazione, sensibili solo ai problemi di natura egoistica e particolaristica.

Per i Martini il problema fondamentale era quello di ristabilire l'ordine, di richiamare in vita tutte le prerogative della corona per facilitare la realizzazione dell'antica e costante aspirazione aragonese dell'unione della Sicilia all'Aragona. Per i nobili siciliani l'obiettivo era il mantenimento dello status quo – che noi indichiamo, a ragione, come anarchia – nel quale fosse possibile l'appagamento degli interessi particolari. Non vi è dubbio che l'unico mezzo che si offrisse ai Martini per il raggiungimento dei loro obiettivi era quello di sostituire una nobiltà ribelle, abituata a soverchiare ogni altro potere, con una nobiltà fedele e disposta a farsi collaboratrice per la realizzazione dei programmi della corona. Lo stesso argomento è valido naturalmente anche per il clero. Né vanno dimenticati gli impegni assunti dal duca di Montblanc con i Catalani e gli Aragonesi che l'avevano aiutato nella preparazione della spedizione e che l'avevano seguito. E anche se impegni precisi non ci fossero stati, è chiaro che Catalani e Aragonesi, per la maggior parte cadetti di grandi famiglie, da nessuna altra ragione erano stati spinti a passare in Sicilia se non per migliorare la loro posizione economica nella nuova conquista. Infatti la concessione dei feudi e delle cariche ai Catalani era cominciata molto presto, e il fenomeno della confisca dei feudi agli antichi proprietari fu assai più vasto di quanto non possa sospettarsi, come attesta la storia dei feudi ricostruita nei Capibrevi di Gian Luca Barberi [2]. Si era, naturalmente, messo mano anche sui beni ecclesiastici, sequestrando le rendite, rimovendo dai benefici i titolari e assegnando a ecclesiastici catalani o fedeli i benefici di maggior conto [3]. Quel Pietro Serra che già era stato uno degli uomini che avevano condotto in Avignone le trattative per l'infeudazione del Regno a Martino [4] fu nominato amministratore dei beni della

[1] Vedi LAGUMINA, *Enrico di Chiaramonte in Palermo dal 1393 al 1397* in *A. S. S.* XVI (1891), doc. XV.

[2] I *Capi brevi* sono pubblicati in D. S. S., I serie, *Diplomatica*, vol. IV, VIII, XIII.

[3] Il Bonit, arcivescovo di Palermo fu sostituito dal Villamarin prima e poi dal Santapau, entrambi catalani (PIRRO, *Sicilia Sacra*, *Eccles, Panorm.* t. I, not. 1). A Girgenti fu eletto Pietro De Curtis, catalano, venuto in Sicilia con il Martini (PIRRO, *Eccles. Agrig.*, t. III, not. 3).

[4] *Prot. Regno*, anno 1380-1392, vol. 6, f. 5, n. 2, in STINCO, cit, Appendice doc. 5.

Chiesa di Monreale e poi Vescovo di Catania [1]. Fu in relazione appunto a questa politica feudale che si manifestò il pullulare di ribellioni anticatalane nell'isola. Esse però non ebbero mai un centro ideale e geografico nè un capo, ma vi fu un continuo spostarsi dei focolai di ribellione.

È in questo continuo spostarsi dei centri di resistenza, oltre che nelle limitate possibilità militari degli Aragonesi [2], nella stessa conformazione topografica dell'isola che non offre centri strategici di larghe possibilità, nelle difficoltà di comunicazioni fra le varie parti dell'isola, che vanno individuate le ragioni vere della durata della resistenza baronale, assai più che non nell'ipotesi della esistenza di un motivo ideale attorno al quale si fosse realizzata l'unità della nobiltà e del popolo siciliano [3]. Quello della partecipazione popolare ai moti anticatalani è certamento uno degli aspetti più interessanti della questione. Ma se non si può negare che non poco dovette ottenere la propaganda pontificia e del clero isolano, non pare si possa affermare che si sia creato un clima di "guerra santa„[4]. In verità la partecipazione popolare fu sempre limitata alle clientele dei feudatari, anche se, in qualche caso, questo significava la partecipazione di intere città che costituivano veri e propri feudi di grandi signori [5]. L'inasprirsi dei sentimenti xenofobi, che sempre si manifestano in un paese costretto a subire una minoranza straniera con funzioni di comando, fecero il resto.

A misura che le possibilità, le posizioni dei Martini nell'isola miglioravano e si consolidavano, quelle dei nobili siciliani si esaurivano e si indebolivano. Alcuni avvenimenti internazionali – l'ascesa al trono aragonese di Martino padre dopo la morte di Giovanni; l'elezione di Benedetto XIII – se rafforzarono la posizione degli Aragonesi di Sicilia, isolarono, ancor più di quanto non fossero isolati, i nobili siciliani nella loro opposizione. Il fuoco s'andò lentamente spegnendo, anche per una certa presa di coscienza del popolo stanco di seguire i nobili in una resistenza ad un potere che si affermava decisamente in tutta la isola. I rappresentanti dell'Università di Palermo, interpreti dei sentimenti e della volontà del popolo, che per quattro anni aveva seguito Enrico di Chiaramonte in una resistenza tanto inutile quanto dannosa, chiesero perdono del delitto di lesa Maestà. Il Chiaramonte fu costretto ad abbandonare la città e raggiunse

[1] *Real Cancelleria*, anno 1392, f. 15, retro, vol. 20, in STINCO cit. Appendice doc. 13.

[2] Non si deve certo pensare che il corpo di spedizione catalano – aragonese fosse di proporzioni tali da permettere una rete di presidi almeno nei centri principali dell'isola. Gli aiuti richiesti con tanta insistenza dal Duca al fratello Giovanni e che furono poi condotti nell'isola da Bernardo Cabrera, erano di entità assai limitata (300 armati, 250 balestrieri a cavallo, alcune compagnie assoldate tra guasconi e bretoni. (F. GIUNTA, op. cit. pag. 203). Del resto tutti i fatti d'armi avvenuti nell'isola negli anni della "conquista aragonese„ mantennero il carattere di scontri di modesto valore.

[3] Come appunto afferma GIUNTA, op. cit. pag. 200.

[4] STINCO, op. cit. pag, 23, 27, 29.

[5] Basti pensare alla posizione dei Chiaramonti a Palermo e degli Alagona a Catania.

gli altri esuli nel Napoletano [1]. La maggioranza dei nobili ribelli – dopo gli inutili tentativi di trovare aiuti a Napoli e a Milano – si sottomise. Alcuni abbandonarono l'isola andando ad ingrossare le fila degli esuli che continuavano l'opposizione agli aragonesi presso gli Stati italiani.

Il Parlamento di Catania del 1397 [2] segnò l'inizio di un nuovo tipo di rapporti tra la corona, intenta alla riorganizzazione del Regno, e i feudatari e i rappresentanti delle città che diressero gli sforzi al mantenimento delle antiche prerogative e delle autonomie locali.

* * *

Prima di concludere queste note è necessario fare qualche osservazione relativa ai rapporti tra i Martini e la S. Sede. Anzitutto è da rilevare che non si giunse mai a una regolarizzazione giuridica, a un trattato – come già era avvenuto nel 1372 – che ponesse fine alla polemica. L'ambasceria al Papa Bonifazio che il Duca di Montblanc aveva già all'indomani della venuta in Sicilia promesso per la definizione di ogni questione con la S. Sede, dilazionata per tanti anni [3], ebbe luogo solo nel 1397 [4]. In ogni caso essa non riportò alcun risultato concreto, tangibile: si è parlato di un accordo ufficioso tra Bonifazio IX e Martino [5] ma è una ipotesi che spiega ben poco. La verità è che i rapporti tra i Martini e la S. Sede mostrano una sola costante: quella di essere strettamente legati alla evoluzione della politica internazionale e agli avvenimenti dello Scisma. Alla morte di Clemente VII seguita dalla elezione del Cardinale De Luna – legato da vincoli di parentela ai Martini – anche i rapporti tra la Sicilia ed Avignone si fecero più stretti ad imitazione dell'atteggiamento del Regno di Aragona, che era divenuto il sostegno principale del Papa di Avignone. Martino il giovane nominò un suo procuratore – Pietro Zagariga – in Avignone [6]. La nomina a Cardinale di Pietro Serra, il fedele cancelliere del Re di Sicilia, nel Concistorio della fine del 1397 [7] fu una manifestazione dei buoni rapporti tra Avignone e il giovane sovrano di Sicilia. Poi, nel 1399, nuove prospettive si aprirono nell'orizzonte internazionale: tutti i sovrani di Europa per iniziativa dell'imperatore Venceslao si impegnarono di risolvere la questione dello Scisma con una nuova elezione papale [8]. Anche i fedelissimi del Papato avi-

[1] Per la storia della resistenza palermitana vedi LAGUMINA, *Enrico di Chiaramonte* ecc., citato.

[2] La data e il luogo di questo parlamento sono controversi. Ma vedi: BECCARIA, *Note critiche sul Parlamento di Catania del 1397* in *A. S. S.* XIII (1888) pag. 345 seg.

[3] Vedi STINCO, op. cit. Appendice doc. 16, 19, 20, 29, 31, 37, 49, 58.

[4] STINCO, op. cit. pag. 65.

[5] Ibidem.

[6] STINCO, op. cit. App. doc. 95.

[7] Cfr. VALOIS, *La France et l'Italie au temps du grand Schisme d' Occident*, Paris, 1902, vol. III, pag. 124.

[8] VALOIS, *La France...* vol. III, pag. 88 seg.; pag. 361 seg.

gnonese – i re di Castiglia e di Aragona come il Re di Francia – considerando "la obstinacion del Papa Benedicto se apartaron de su obediencia [1]. Poi ancora – visto che non si era potuto arrivare a nessuna soluzione – l'Aragona e la Francia tornarono ufficialmente nell'obbedienza di Benedetto XIII [2]. Tutti questi avvenimenti ebbero sempre la loro ripercussione nei rapporti tra la Sicilia e la S. Sede. Essi sono sempre oscillati tra alti e bassi, ma non c'è mai stato un momento di rottura decisa o di pacificazione completa. Gli anni della crisi della obbedienza avignonese (1399-1404) segnarono come era logico il periodo dei più stretti rapporti tra la Corte siciliana e la Curia romana. I personaggi che avevano favorito e svolto la politica di avvicinamento a Roma acquistarono posizioni di primo piano: Francesco Ermenir – protonotaro di Bonifazio IX – che già nel 1393 era stato magna pars nelle trattative tra i Martini e Roma [3]; Filippo Crispo che venne addirittura nominato nunzio per una missione in Aragona [4]. Naturalmente i fautori della politica avignonese vennero allontanati e Pietro Serra ritornò in Avignone.

La contingenza dei buoni rapporti con Roma permise a Martino il giovane di superare la crisi dinastica che avrebbe potuto profilarsi, nel 1402, alla morte di Maria alla quale era premorto l'unico figlio. Non sappiamo se la Regina avesse lasciato per testamento il Regno al marito, oppure entrassero automaticamente in vigore i Capitoli matrimoniali; certo si è che Martino conservò il titolo regio e, dopo aver sposato Bianca, si fece incoronare solennemente a Palermo. Bonifazio IX non gli rinnovò l'investitura ma non sollevò obiezioni alla sua successione, naturalmente per evitare il pericolo di far passare apertamente Martino dalla parte di Benedetto XIII [5]. Tuttavia i rapporti con Avignone non si interruppero mai del tutto, e questa strana situazione permise a Martino, oltre che, s'intende, la prosecuzione di una particolare linea di politica estera, di intervenire nelle cose ecclesiastiche di Sicilia, ora appoggiandosi a Roma, ora ad Avignone [6].

Non era una guerra di religione che i Martini erano venuti a combattere in Sicilia, era una guerra di conquista. Non ha senso, dunque, la puntualizzazione delle varie fasi dell'obbedienza religiosa [7]. Che i motivi religiosi si fossero intromessi per nascondere interessi di tutt'altra natura, non è dubbio; e neppure è dubbio che i Martini si siano serviti della equivocità della situazione per raggiungere i loro obiettivi politici e militari.

NINO TORRISI

[1] STINCO, op. cit., pag. 135.

[2] VALOIS, *La France*... vol. III, pag. 400.

[3] STINCO, op. cit. Appendice, doc. 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28.

[4] Vedi R. STARRABBA, *I Diplomi della Cattedra di Messina*, doc. 212 in D. S. S. *I serie* vol. I, Palermo 1888.

[5] Cfr. G. FASOLI, *L'Unione della Sicilia*, cit.

[6] STINCO, op. cit. App. doc. 136, 139, 143, 145.

[7] Come fa STINCO, op. cit. pag. 137-138.

R E C E N S I O N I

PAOLO FRASSINETTI: *Fabula Atellana* (saggio sul teatro popolare latino), Istituto di Filologia classica dell'Università di Genova, 1953, pp. 148.

Questo saggio riconferma le doti di acutezza, serietà, preparazione del Frassinetti, doti che, unite ad accuratezza metodologica e severità di indagine, già avevamo avuto occasione di notare in alcuni suoi articoli, usciti sul *Giornale italiano di filologia*. Ed anche in questo lavoro di più ampio respiro notiamo con soddisfazione come lo studioso non venga meno a quella chiarezza di espressione ed a quella limpidità di forma, che non sempre sono prerogativa di lavori siffatti.

Il lavoro del Frassinetti è diviso in due parti: della prima parte è argomento l'atellana preletteraria, della seconda l'atellana letteraria. Segue un'appendice dove sono esaminate alcune atellane di Pomponio e di Novio. Come dichiara l'autore stesso nella Prefazione, a giustificazione di questo suo lavoro, bisogna risalire alla prima metà dell'Ottocento per avere un saggio d'insieme su questa forma drammatica, anche perché il saggio più recente, quello dell'ungherese Szilagyi (*Atellana. Studi sull'arte scenica antica*, Budapest 1941) non " ha poi pretesa di messa a punto complessiva „. Il Frassinetti, dunque, si è valso di tutti quei nuovi apporti, di tutti quegli studi sul teatro latino e classico in generale che dalla prima metà dell'Ottocento ad oggi hanno visto la luce. Che non è poco. È bastevole, del resto, una scorsa alla Bibliografia (tutta utilizzata nel corso del lavoro) per rendersi conto della somma di studi preparatori ai quali l'Autore si è sobbarcato per offrirci un saggio il più esauriente possibile, dove non v'è problema - almeno riguardante l'atellana prele teraria - che non sia stato messo a fuoco, discusso e ripensato, anche alla luce dei moderni studi linguistici dell'Ernout, del Löfstedt, del Väänänen, dello Hofmann, ecc. e degli studi storici, archeologici ed antiquari.

Il Frassinetti non parte da tesi cervellotiche e, di conseguenza, non contorce la verità dei fatti a servizio di sue opinioni prefabbricate, ma fonda il suo studio sul materiale esistente e, partendo da esso, prospetta i vari problemi e ne accetta o ne confuta, apportando elementi nuovi a sostegno delle sue tesi, le soluzioni date dai suoi predecessori, proponendone altre nuove, allorchè ha gli elementi necessari per farlo. Questo metodo cauto e ponderato conferma appunto la serietà di studioso dell'Autore. Non vi sono novità sensazionali, ma la vasta materia è ordinata secondo un criterio di massima chiarezza e di matura riflessione, da cui scaturiscono spesso originali conclusioni.

L'Autore inizia il suo saggio con un paragrafo sul nome dell'Atellana, dove, confutate con buoni argomenti le opinioni sull'origine del nome basata sulla minorità di Atella come una specie di " città degli stupidi „ (cfr. Mommsen *Röm. Gesch.* II°, p. 437; Munk, *De fabulis atellanis*, Leipzig 1840, p. 29) e, prese in esame le altre varie opinioni, conclude che il nome di " atellana „ derivava dalla città di Atella poiché

dalla medesima derivava la farsa relativa (p. 14). Sul più complesso problema delle origini, argomento del secondo paragrafo, la conclusione dell'Autore è che non potendosi pretendere una storia delle " origini „ dell'atellana, " stante la scarsezza delle testimonianze e l'oscurità del periodo in cui si deve verosimilmente localizzarla „ (p. 33), tuttavia la cristallizzazione degli innumeri personaggi del fliace e della commedia nei quattro immutabili tipi delle *personae oscae* ci porta " ad immaginare un ambiente in cui la matura civiltà etrusca e la ormai fiorente cultura osca avevano determinato una temperie capace di una creazione originale come la farsa atellanica „ (p. 34), ambiente che può farsi risalire non oltre il IV sec. Di particolare interesse è il paragrafo III, sulla destinazione culturale di questa forma drammatica. Notevoli sono i contributi personali dell'Autore su questo argomento ed assai persuasivi. Da un passo di Strabone (V 3, 6) è evidente che l'Atellana veniva rappresentata, ancora in osco, nel I sec. a. C. a Roma κατὰ τινα ἀγῶνα πάτριον. Questa notizia è stata messa in dubbio da alcuni, ma il Frassinetti pensa giustamente che si debba accettare come buona (insieme al Marx, al Leo, allo Havet, allo Schanz-Hosius). C'è da determinare quale fosse questo ἀγών. Il Frassinetti mette in luce le strette relazioni tra atellana, *Quinquatrus* (festa in onore di Minerva, celebrata particolarmente dagli artigiani in genere) e *fullones*. Conclude: "...per gli Osci e per i Sanniti stanziati a Roma e mai assimilati totalmente nemmeno dopo la guerra sociale, era rimasta – in occasione delle *Quinquatrus* – la tradizione fedelmente e religiosamente conservata di una rappresentazione nella loro lingua: preziosa reliquia di un lontano passato che non sfuggì all'erudita curiosità di Strabone„ (pp.46-47). Nel paragrafo IV l'Autore parla dell'Atellana in Roma, partendo per fissarne la cronologia, dal famoso passo di Livio sulle origini sceniche (VII 2); illustra poi i diversi generi drammatici, che riunisce nel seguente quadro delle forme del teatro popolare latino: a)–atellana in lingua osca; b) – atellana latina *stricto sensu*; c) – *exodium atellanicum* scritto; d) – *satura, exodium*; e) – *Rhintonica* latina; g) – dramma satiresco. Segue, poi, al paragrafo V, l'illustrazione della fisionomia fisica e morale dei personaggi dell'atellana, in relazione anche all'etimo dei loro nomi. Chiude, infine, la prima parte del saggio un parallelo tra la commedia dell'arte e l'atellana e un paragrafo (VII) dedicato alle relazioni tra il teatro di Plauto e la *fabula atellana*, dove l'Autore dimostra come non appaia " legittima l'utilizzazione di Plauto per una estensione delle nostre conoscenze sul periodo preletterario di essa „, poiché manca ogni prova concreta che i passi portati da vari studiosi come tratti dell'atellana siano veramente probanti.

Nella seconda parte, in tre paragrafi, si parla, in particolare degli autori di atellane, nel primo di Pomponio e Novio, nel secondo dei minori, nel terzo dell' atellana imperiale.

Si nota, invero, una certa sproporzione tra la prima e la seconda parte, sproporzione che nuoce, a nostro giudizio, all'economia generale del lavoro. Pare quasi che l'Autore, in questa seconda parte, sia stato colto dalla fretta, per cui non ha dato tutto quello che avrebbe potuto. Ma siamo certi che nuovi apporti verranno, specialmente per quanto riguarda Pomponio e Novio, in quella prossima edizione dei frammenti che l'Autore avverte di avere in preparazione.

Il paragrafo su Pomponio e Novio parte da un'acuta analisi dei motivi che possono giustificare la nascita di un'atellana letteraria nel II secolo, motivi che hanno come base " un diffuso stato d'animo per un ritorno al *mos*

maiorum nel campo morale e, anche teatrale „ (p. 98), unito ad un senso di noia e di stanchezza per le composizioni sceniche tradizionali. L'Autore pensa che anche un altro elemento vi abbia giocato e cioè l'epicureismo: di questo fatto reca prove suasive (tra le altre l'interpretazione dell'atellana di Pomponio dal titolo *Philosophia* e un passo di Cicerone *de div.* II 10, 25). La personalità di Pomponio, di cui abbiamo così scarse notizie, viene dunque studiata ed inquadrata in quell'ambiente di fine secolo che vede una " vasta mutazione di tendenze e di gusti che sfocerà in quell'età di appassionati contrasti e di spietato approfondimento dell'interiorità che fu il I sec. a. C. „ (p. 104). Sull'effettiva portata dell'*inventio* di Pomponio, questione variamente dibattuta, mi pare che si debba condividere il parere dell'Autore, per il quale, pur ammettendo che Pomponio dovette pur valersi della precedente tradizione scenica per tutti quegli accorgimenti strutturali e tecnici necessari a tradurre in testo scritto quello che prima era libera improvvisazione, " si deve mettere nel massimo rilievo che lo spirito informatore delle atellane letterarie era.... del tutto eterogeneo a quello della palliata e della togata, sì da giustificare pienamente per Pomponio l'epiteto di *inventor* „ (p. 106). L'Autore esamina, poi, i frammenti di Pomponio: se alcuni di essi possono farci pensare al mondo della palliata, generalmente ci portano a pensare alla sfrenata licenza della farsa campana e al mondo dei *fullones* (secondo la tesi svolta dal Frassinetti nella prima parte del lavoro). Altri motivi: quelli del fliace, del mimo, delle commedie doriche. Scarsi, invece i titoli mitologici. Un giudizio critico su Pomponio non è facile, stante la scarsità dei frammenti, ma l'Autore rileva, documentandola, " efficacia grandissima del suo eloquio, di vivacità e pregnanza inarrivabili „ (p. 118). Meno ancora di Pomponio sono le notizie su Novio. Anche per questo scrittore di atellane il Frassinetti, attraverso l'esame dei frammenti e dei titoli, formula un giudizio e nota come la sua produzione dovette avere un carattere più popolare di quella di Pomponio: riviveva, nella sua opera, l'ambiente popolare campano ed italico (naturalmente i *fullones* avevano un posto di primo piano). Tendenza al popolaresco ed al volgare presenta anche la sua lingua.

Di particolare interesse è l'esame di alcuni frammenti di Pomponio e di Novio, che fanno parte dell'Appendice che chiude il volume. Vi sono contenute interessanti congetture ed interpretazioni. Ottima, a nostro parere, e perché giustificata paleograficamente e per il senso veramente degno dell'oscenità atellanica, è l'esegesi di un verso giambico dell'atellana *Lar familiaris* che in Rib.^{3} suona: . . . *oro te, vaso, per lactes tuas*. Nessun codice reca *vaso*, che è congettura del Ribbek. Il Frassinetti pensa che si debba mantenere *base* del Regim. (il consenso dei codici migliori dà *baso*), richiamandosi a un passo del grammatico Martirio *de b et v* in *G. L. K.* VII 167,9, in cui *basus* è spiegato come φαλλός, τὸ αἰδοῖον τῶν βιολόγων.

AGOSTINO PASTORINO

BERNARDO MACHIAVELLI, *Libro di ricordi*, a cura di Cesare Olschki, Le Monnier, Firenze 1954, pp. XIX + 284, con 3 illustrazioni (edizione di 770 esemplari numerati).

In una lettera a Francesco Vettori scriveva Nicolò Machiavelli: " Nacqui povero e imparai prima a stentare che a godere „. Poco o nulla sappiamo della fanciullezza e della giovinezza del " segretario fiorentino „, e ad aumentare le scarse notizie servono i *ricordi*

del padre, Bernardo, che si riferiscono al periodo che va dal 1474 al 1487, e cioè tra il sesto e il diciottesimo anno della vita di Nicolò (la cui biografia generalmente si fa incominciare dal 1494, anno della calata di Carlo VIII). Opportunamente rileva Cesare Olschki, nella breve e puntualizzante prefazione, che questi appunti, sebbene abbiano carattere aridamente amministrativo, forniscono " il quadro famigliare... che può, di riflesso, meglio illuminarci circa il mondo col quale [Nicolò] venne nei suoi primi anni a contatto e circa gli influssi che esso potè esercitare sulla formazione della sua personalità ". La severa logica dei fatti, il discernimento tra logica e sentimento, il rigore dell'amministrazione familiare inteso come metodo e norma generale di vita, quella apparente freddezza che nasconde invece un'intima partecipazione al fatto storico, il vivo interesse all'analisi e ai riflessi del fatto storico, tutti questi elementi possono ricavarsi da una lettura attenta del *Libro di ricordi* di Bernardo e sono gli stessi elementi che il suo illustre figliuolo elaborerà ampiamente nelle sue opere. Del resto Bernardo non fu soltanto un rigoroso amministratore ma dovette dedicare una parte, seppure non cospicua, del suo tempo allo studio e alle letture umanistiche se, come si ricava dai *ricordi*, attese alla compilazione di alcuni indici di " tutte le città e provincie e fiumi insule e monti de' quali si fa menzione nelle Deche di Livio " (5 luglio 1476), e curò numerosi acquisti o scambi di libri. Questi libri, probabilmente, lesse il giovane Nicolò, il quale dunque conobbe ben presto Aristotele, Plinio, Macrobio, Cicerone, Giustiniano, la *Bibbia*, l'*Italia Illustrata* di Flavio Biondo e diversi testi umanistici. Rilievi e raffronti se ne potrebbero fare molti.

Buon amministratore e buon padre di famiglia, Bernardo provvede alla stipulazione dei contratti con i contadini che devono coltivargli le terre, chiede spesso e ottiene la riduzione delle tasse, fa rimettere a nuovo mobili e indumenti, rivende i panni e le masserizie logori per troppo uso, provvede in tempo a costituire la dote per la figlia, fa testamento (10 giugno 1477) e lo rifà per adattarlo alle mutate contingenze (16 agosto 1483), manda i figli in villa quando in città c'è la peste, agevola l'allontanamento delle ragazze dai luoghi donde passano i soldati, ecc. Il nome di " Bartolomea *sua* donna " compare spesso come quello d'una brava massaia e fedele collaboratrice del marito. Gli accenni a Nicolò sono pochi: il suo nome compare per la prima volta il 6 maggio 1476 quando, a sette anni, " cominciò andare a maestro Matteo, maestro di grammatica sta a piè del ponte a Santa Trinita di qua, a imparare a leggere il donatello " (cioè la edizione minore di Donato); nel marzo 1476 cambia maestro e si reca da Battista di Filippo da Poppi; poi, il 3 gennaio 1479, va a imparare l'abaco da maestro Piero Maria; quindi la grammatica da Paolo di Ronciglione, il 5 novembre 1481. Ma, come s'è detto, ciò che conta è la ricostruzione dell'ambiente.

La pubbicazione di questo manoscritto (la cui storia piuttosto avventurosa è narrata nella prefazione) ci sembra utile anche per ragioni indipendenti dai possibili rapporti con il grande Nicolò. Pensiamo, infatti, alle preziose notizie che se ne possono ricavare in merito alle tradizioni e consuetudini giuridiche (svariati e particolareggiati tipi di contratti di mezzadria agricola, di compravendita, di locazioni, ecc.) alla storia del costume, alle tradizioni popolari in senso stretto, agli studi sulla lingua (specialmente per i termini popolareschi), alla toponomastica, alla onomastica, alle cariche pubbliche (l'ottimo curatore ha preveduto che le note sem-

breranno ad alcuni abbondanti e ad altri scarse: siamo di questi ultimi, e in conseguenza riteniamo lodevolissimo l'indice dei nomi). Accenniamo qualche esempio. A pag. 7 troviamo la distinzione tra " sciugatoi con verghe nere da maritate e sciugatoi da vedove con verghe bianche e con verghe azzurre „: la diversità della biancheria femminile, per nubili, maritate e vedove, è ben nota, ed è di tutte le regioni d'Italia, ma in questo caso non crediamo che il carattere distintivo sia da ricercarsi nel colore delle verghe bensì nella forma dello sciugatoio e ciò per analogia a quanto avviene per i veli o per la lunghezza dei vestiti, ed anche per certi gioielli. A pag. 34 si trova la descrizione d'un abito usuale da uomo e a pp. 67 e 102 le denominazioni di vari tipi d'abito maschile e femminile; ricco è il campionario delle stoffe, di pregio e usuali. A pag. 137 apprendiamo le usanze dei boscaiuoli per il taglio della legna, con la distinzione dei vari tagli e dimensioni. Il vocabolario è svariatissimo (l' " asina bigia disovolata ", di pag. 119, è un quadretto).

Talvolta, senza parere, Bernardo Machiavelli, è anche buon narratore. Dagli appunti disordinati e cronachistici balza fuori, di tanto in tanto, una novelletta in stile agile e stringato, ma vivacissimo. Se dovessimo trascrivere e riordinare queste novellette potremmo intitolarle così: *Nencia di Lazerino, servetta amorosa, dona il suo cuore in cambio d' una cioffa e d' una gamurra* (p. 15), *Storia di Romolo Cechi, che non vuol pagare* (p. 26), *Malattie, medici, medicine* (p. 93), *La battaglia di Poggio Imperiale* (p. 99), *L'asina di Bertoldo* (p. 100), *Amor di padre* (p. 108), *L'asina dai piedi tristi* (pag. 157), *La dote della Primavera* (p. 176), *Ama la moglie e trascura i buoi* (p. 228). La storia di Nencia ha sapore boccaccesco e si snoda in tanti episodi particolari gustosissimi, ai quali le postille del narratore donano quella impronta personale che serve da lievito a tutto il racconto. Evidentemente il protagonista di tutti gli episodi è lui, Bernardo, sia che scopra una tresca nella propria casa, sia che reclami invano ma tenacemente il pagamento di un credito, sia che rimanga vittima di un medico esoso, sia che tenti rivendere un'asina " guasta drieto, cioè lombata „ o rifiuti un'asina vecchia dai " piedi tristi „, sia che s'occupi del matrimonio della propria figlia Primavera. Sono scenette di vita vissuta, narrate spontaneamente, dove il discorso diretto s'intreccia talvolta a quello indiretto con passaggi rapidi e tuttavia armoniosi. " E finalmente dopo molte parole hinc inde detto Giovanni disse: Di poi che io intendo che... „. " Ricordo come di poi adì 19 agosto morì el migliore e il più bello del soprascritto paio di buoi, che stimamo che fussi meglio che quello è rimaso vivo fiorini uno. El detto bue mio morì pel malgoverno del detto Piero di Luca del Grosso mio lavoratore, el quale veniva e lavorava, e come aveva digiunto si partiva e andava a starsi con la moglie, aveva tolto di nuovo, e lasciava e' buoi... „.

C'è l'ingenuità della vita dei campi, c'è tanto profumo di prati in fiore, insieme con un continuo richiamo alla realtà quotidiana. Questo è, a parer nostro, il maggior pregio del libro.

CARMELO MUSUMARRA

GIACINTO MARGIOTTA, *Le origini italiane de " La Querelle des anciens et des modernes „*. Roma *Studium* 1953, in 8°, pp. 190.

La quistione degli antichi e dei moderni è antica quanto la storia dell'uomo. Il " laudator temporis acti „ e il lodatore del tempo presente sono caratteri perpetui del genere umano. Ma la quistione, in quanto può esser ma-

teria di storia, è coscientemente dibattuta in epoche di grandi rivolgimenti, che determinano vere e proprie crisi spirituali.

I Francesi, che posseggono due storie della " Querelle des anciens et des modernes „ (di H. Rigault, 1896, e, migliore ma incompiuta, di H. Gillot, 1914), rivendicano alla loro nazione la gloria di averla, prima, provocata e discussa, aprendo le vie al romanticismo: onde l'esaltazione di Jean Desmarets de Saint-Sorlin, autore della *Comparaison de la langue et de la poésie française avec celle des Latins* (1670), di Charles Perrault, autore dei *Parallèles des anciens et des modernes* (1688-98), e dei seguaci Antoine Lamotte de Houdar, sconciatore dell'*Iliade,* Bernard de Fontenelle e altri.

Questo volume di Giacinto Margiotta rivendica ora, meglio che non si sia fatto sin qui, *Le origini italiane de " La Querelle des anciens et des modernes „*.

Egli prende le mosse un po' di lontano: si rifà dai tempi di Dante, per far la storia della polemica tra gli assertori del volgare e i fautori del latino, nella quale vede un aspetto della contesa tra antichi e moderni. In verità nelle polemiche linguistiche non si può trovare una vera e propria quistione tra antichi e moderni: i difensori del volgare non erano avversari degli antichi, anzi volevano che il loro volgare potesse gareggiare in bellezza col latino classico. Anche quelli che vedevano grandezza nei fatti recenti, come Leonardo Bruni, che scrisse, in latino, la storia di Firenze per esaltare la " seconda Roma „, rendevano omaggio all'antichità vedendo nelle nuove glorie le emulazioni delle glorie antiche.

Tuttavia, facendo la storia delle lunghe polemiche linguistiche, il Margiotta s'incontra in qualche cosa che anticipa la famosa " Querelle „. Ecco l'aretino Benedetto Accolti (1415-46), che nel suo *Dialogus de praestantia virorum sui aevi* osa affermare apertamente la superiorità della sua età su le passate.

Più tardi, nel 1512, prevalendo il " ciceronismo „, Gian Francesco Pico della Mirandola scriveva al Bembo: " Io mi maraviglio che al tempo nostro si voglia star tanto attaccati a gli antichi: eppure ingegni non ne mancano. Perché non sviluppano essi le loro facoltà mentali secondo lo spirito de' nuovi tempi? Ogni età ha i suoi bisogni, i suoi sentimenti: a quelli deve servire, quelli deve esprimere. E poi variano gli argomenti: come si potrà adattare la lingua e lo stile di un solo autore a tanta varietà?„ E Marcantonio da Majoragio, in una orazione del 1523: " Non si dèe credere che gli ingegni moderni siano più tardi e deboli degli antichi. Ciò si può intendere da molte cose che, ai tempi moderni, son trattate con più acume e sottigliezza che ai tempi antichi. Quelli ci superano solo in tenacità e pazienza: ma se dai moderni, a cominciare da oggi se ne adoperasse altrettanta, forse si rivedrebbero i Platoni, gli Archimedi, i Ciceroni „. Degni di nota anche alcuni passi del *Cortegiano* di Baldesar Castiglione, riecheggiati da Cristobal de Villalon, che sarebbe stato il primo in Ispagna ad agitare la quistione con la *Ingeniosa comparación entro lo antiguo y lo presente* (1539). Certamente per la storia della " Querelle „ son da tener presenti anche li " scapigliati „ del Cinquecento, come il Lasca e Ortensio Lando, spregiatori del passato, adoratori del novo, e i critici novatori, come lo Speroni e il Giraldi, e i " tacitisti „ della fine di quel secolo, che disdegnano gli esempi delle antiche istorie e preferiscono Venezia a Roma. Il Margiotta accenna anche al concetto bruniano dello spirito come svolgimento progressivo: onde l'affermazione che noi abbiamo più lunga vita dei nostri predecessori, epperò più maturo

il giudizio, maggiore la conoscenza. Ma non pare che questo concetto bruniano abbia avuto efficacia su la mente dei contemporanei.

La quistione è consapevolmente dibattuta nei primi anni di quel Seicento, secolo classico della matematica, del giusnaturalismo e del razionalismo cartesiano, al quale spetta, anzi più che al Settecento, la taccia di " antistoricità „. Già i grandi avvenimenti che avevano iniziato la storia moderna, la conquista del novo mondo, la stampa, le nuove armi, le riforme religiose, avevano distolto gli spiriti dalla contemplazione del passato e li aveva volti a un utopistico avvenire. L'entusiasmo per la modernità fece considerare barbare e antirazionali le tradizioni del passato, che l'Italia scaduta dimenticò anche per difetto di coscienza civile. Allora, nella lotta tra antichi e moderni, gli antichi ebbero sempre la peggio.

L'Italia nel primo Seicento inizia dunque la vera " Querelle „. Nel 1620, a Carpi, Alessandro Tassoni pubblicò, aumentata d'un decimo libro, l'edizione definitiva de' suoi *Pensieri diversi*. Questo libro è intitolato *Paragone degli ingegni antichi e moderni*; e primo l'Autore vi discute minutamente la questione, mostrando la superiorità dei moderni nella politica, nelle scienze, nelle arti, nelle lettere, nella milizia, nell'agricoltura, nelle vesti, in ogni attività umana. Per tacere del Boccalini, di Udieno Nisiely, di Paolo Beni e d'altri, l'olivetano perugino Secondo Lancillotti, autore di due bizzarre operette, *I farfalloni degli antichi storici* (1636) e *L'hoggidì ovvero il mondo non peggiore né più calamitoso del passato* (1637), diè nome al movimento degli " hoggidiani „. Ma specialmente l'opera del Tassoni fu quella che fece nascere la quistione nella cólta Europa. I *Parallèles* del Perrault, com'è stato più volte osservato, sono ricalcati sul *Parere* del Tassoni.

Col Tassoni fa punto il Margiotta: ma io vorrei consigliarlo di estendere le sue ricerche a tutto il Settecento, per dare all'Italia, a cui manca, una storia compiuta della " Querelle „.

Nel " secolo dei lumi „, erede del razionalismo cartesiano, anche in Italia si continuò a dibattere la quistione. Ci furono i conservatori, acerrimi difensori del passato: da P. M. Doria, che scrisse un *Ragionamento nel quale si fa paragone tra l'antica e moderna sapienza, tra l'antica e moderna virtù* (1737), a Carlo Gozzi, che contro chi dava " mala voce e mal nome a gli antichi „ sempre difese a spada tratta " i suoi padri, i suoi maestri, le sue guide „. Ma vennero prevalendo i novatori, che non occorre nominare, tanto son noti. Citerò un solo esempio: sta per i " moderni „ l'abate Giovann: Andrés, che nella sua storia della letteratura universale (1782), confondendo le lettere con le scienze, considera il Seicento come il secolo d'oro e in esso trova la " nascita della moderna letteratura „. È, nella sua forma estrema, uno dei due errori su cui era incardinata la disputa: i " moderni „ erravano, come vide acutamente, unico forse, Antonio Conti, confondendo le scienze, progressive, con l'arte e la poesia, eterne. (Peccato che questo pensiero fecondo venisse in luce postumo nel 1756, quando furono pubblicate le sue *Prose e poesie*). L'altro errore dei " moderni „ (errore sempre rinascente – e non occorre dimostrarlo!) fu quello di staccare il presente dal passato, il progresso dalla tradizione. Alcuni nostri (dal Muratori al Tiraboschi) cercarono col loro bonsenso di conciliare " antichi „ e " moderni „. " Nè gli antichi son giganti – scriveva il Muratori nelle *Riflessioni sopra il buon gusto* – per esser nati molto prima di noi, nè noi siamo tanti nani per esser venuti al mondo più tardi di loro. Il mondo è stato e sarà sempre lo stesso; e se la

Natura fu benefica verso di quegli, non saprà essere solamente malefica verso di noi „.

Strascichi della quistione troviamo ancora nel primo Ottocento (Melchiorre Gioja, Francesco Torti, Andrea Zambèlli e altri). Ma ora è riassorbita nell'altra, molto più grossa, ma anch'essa incardinata su errori storici ed estetici, di " classicismo „ e " romanticismo „. I romantici di Francia, movendo guerra all'antichità, dichiaravano espressamente di riattaccarsi al Perrault e ai " moderni „ del secolo XVII, i quali nella letteratura e nell'arte avrebbero continuato la rivoluzione cominciata dal Descartes in filosofia. E il nostro Berchet, nella *Lettera semiseria di Crisostomo* (1816), mutò un po' troppo alla lesta la quistione classico-romantica in quella tra fautori degli " antichi „ e fautori dei " moderni „.

Ma trionfò il bonsenso italiano col romanticismo ragionevole, rispettoso dei diritti della storia, di Alessandro Manzoni.

GIULIO NATALI

GIULIO NATALI, *Ugo Foscolo*, Firenze, La Nuova Italia, 1954, pp. 200.

Nell'avvertenza, che precede questa pregevole monografia, l' A. dichiara che " il metodo seguito è sempre quello che lo stesso Foscolo ha insegnato: – Gli egregi lavori del Genio dell' uomo non saranno mai probabilmente stimati da chi guarda il Genio diviso dall' uomo, e l' uomo dalle fortune della vita e de' tempi – „ (dal *Discorso sul testo della Commedia di Dante,* XXIV). Questo è un punto che bisogna chiarire subito. Giulio Natali, vecchio ma vigorosissimo Maestro, arrivato proprio a quel grado di serena e compiuta visione dei problemi critici che è dell'età matura e delle menti enciclopediche, ha intrapreso una fatica tanto nobile quanto proficua: pubblicare, cioè, una serie di monografie dei " luminari della lingua nostra „, delle quali questa del Foscolo arriva dopo quelle del Tasso (1944), dell'Alfieri (1949) del Carducci (1950), del Parini (1952), e si potrebbe aggiungere lo studio sul Leopardi mancante della parte biografica ma compiuto riguardo allo svolgimento artistico. Le monografie del Natali sono opere complete, e cioè investono nello stesso tempo i problemi biografici e quelli estetici, in modo da dare una chiara idea dell'autore studiato. Tutto ciò non è forse alla moda, poiché l'andazzo odierno è quello di discutere, talvolta cavillosamente, di un problema particolare, per cui il lettore non iniziato non ricava nulla dalla sua lettura. I saggi del Natali sono rivolti a tutti i colti italiani e non soltanto agli iniziati, e rimarranno opere di fondamentale importanza per chiunque voglia veramente e chiaramente apprendere tutto ciò che è necessario intorno ai nostri maggiori scrittori. Del resto, non è vero che tutti i critici, oggi, trascurino il fatto storico, perché i migliori critici hanno dato proprio in questi ultimi anni la prova che il gusto del frammentismo e delle acrobazie è ormai in disuso. Studiare la poetica di un autore, esaminarne la parabola artistica, ricercarne la elaborazione dello stile, non vuol dire trascurare il fatto storico e filologico, di cui occorre il pieno possesso prima di intraprendere qualunque studio parziale. Il Natali, dunque, rimane fedele al suo metodo serio e severo, che richiede molta fatica e molto sapere, e non sappiamo davvero quale altro ideale di critica si potrebbe auspicare.

I primi cinque capitoli di questo nuovo studio sul Foscolo, sono dedicati alla biografia del poeta: è una biografia amorosamente ricostruita, ma senza intonazione cronachistica, ché anzi le notizie sulla ideazione e la ispi-

razione delle opere sono tante e tali da diventare un complemento necessario per l'intendimento delle opere stesse.

Nei rimanenti cinque capitoli troviamo un rapido ma valido esame dello svolgimento artistico. Il capolavoro, " l'opera più complessa e perfetta del Foscolo, il culmine della parabola che comincia con le *Ultime lettere* e finisce con le *Grazie* „, sono i *Sepolcri*; ma sarebbe grave errore pensare che il Natali non valuti adeguatamente anche le *Grazie* (delle quali ha steso uno dei più pregevoli e ampi commenti), perché anzi, del frammentario poema, il Natali fa una rigorosa, e spesso impetuosa, rivalutazione. Egli, però, non accetta il concetto di arte pura e preferisce vedere nelle *Grazie* " un mondo d'immagini dilettose per fare obliare alla sua patria il brutto presente „ (p. 135), e naturalmente non accetta neanche la definizione di poeta frammentario o episodico per il Foscolo delle *Grazie*, ma afferma che " dopo aver giustamente ammirato il disegno delle *Grazie*, possiamo bene isolare i luoghi più veramente lirici, come hanno sempre fatto i compilatori delle spregiate antologie „ (p. 153).

Tra i tanti motivi critici che il libro affronta accenneremo al rilievo dato alla critica novatrice e precorritrice del Foscolo. Iniziando la polemica contro la critica erudita del Crescimbeni, del Quadrio, del Tiraboschi, egli aprì la strada alla critica moderna, dal De Sanctis fino a noi. Ma il Foscolo non si sottrasse al fascino della erudizione di tipo muratoriano, come non si sottrasse al fascino delle teorie storiche vichiane: la conciliazione tra i due sistemi, anche se fu soltanto tentata e non perfettamente attuata, costituisce la più alta manifestazione del genio critico foscoliano.

Concluderemo con un augurio: che il Natali possa ancora darci molti di questi saggi critici. Il prossimo, per esempio, potrebbe essere quello sul Goldoni.

CARMELO MUSUMARRA

Il Conciliatore, foglio scientifico letterario, a cura di VITTORE BRANCA, vol. I, (anno I, 3 sett. 1818 - 31 dic. 1818), Firenze, Le Monnier 1954, pagine LXI - 554; vol. II (gennaio-giugno 1919), idem, pagg. 794; vol. III, (anno II, luglio-ottobre 1919), idem, pagg. 594.

Il conte di S. Raffaele e tutti coloro i quali avevano annunziato " il nostro imminente risorgimento „ pensavano certamente a una rigenerazione morale prima che politica, e il Di Breme ammoniva: " Prima d'essere costituiti con legge, non dipenderebbe che da noi ricostituirci nello spirito „. Ai critici che vorrebbero distruggere i valori morali del romanticismo risorgimentale ha risposto il Calcaterra che " in Italia il preromanticismo settecentesco e il romanticismo dell'Ottocento furono scoperta e riconquista delle terre ignote dell'anima, le quali sfuggivano al sensismo e al razionalismo „. Il grido di allarme del Bettinelli non poteva essere raccolto dal Di Breme, dal Pellico, dal Borsieri, dal Berchet, e da tutti coloro i quali sentivano il romanticismo come perenne giovinezza dello spirito. Da tali presupposti deriva il giudizio, più politico che letterario, del Mazzini.

Scrisse Giuseppe Mazzini: " Combattendo, a pro' del romanticismo, le vecchie norme dei classicisti, noi intendevamo combattere nell'unica via che allora stava aperta a pro' della rivoluzione „, ma la rivoluzione politica presupponeva di necessità una rivoluzione di coscienze, e la prima chiara manifestazione di questa esigenza fu il *Conciliatore*. La storia, breve ma intensa, di questo foglio, è una delle pagine più

eroiche e pregnanti del Risorgimento italiano. Tutti conoscono il *Conciliatore,* ma pochi ne hanno indagato la segreta origine, i palpiti nascosti, il travaglio della vita quotidiana, i veraci fermenti letterari. Pochissimi, poi, lo hanno letto, e ciò senza troppa colpa perché la collezione di quel " foglio azzurro „ s'è ridotta ormai a costituire una rarità di talune biblioteche italiane. Eppure non si comprende come talvolta si sia potuto parlare del Romanticismo italiano (di questo particolarissimo aspetto del Romanticismo europeo) trascurando una completa lettura del *Conciliatore,* del quale di solito le antologie citano soltanto alcune pagine del Di Breme e del Berchet.

Oggi ciascuno può possedere, nella propria biblioteca, tutto intero il *Conciliatore,* e crediamo che non si possa fare a meno dal consultare questa opera ogni volta che si presenti all'indagine dello studioso un problema di carattere storico o politico o letterario del primo Ottocento, e non soltanto italiano ma anche europeo. Il merito dell'impresa è grande ed è tutto di Vittore Branca, che ne ha curato l'edizione nella gloriosa collezione lemonneriana della Biblioteca Nazionale. Lo strumento di lavoro è reso, poi, più efficiente dall'indispensabile complemento dell'indice dei nomi e del sommario generale, e da un'acutissima prefazione nella quale non soltanto si rifà la storia del giornale ma se ne additano i più riposti significati, se ne definisce sicuramente la posizione storica e letteraria, si gettano le basi per più ampi studi. Un nome è legato, sopra tutti gli altri, al " foglio azzurro „ ed è quello di Silvio Pellico (del quale ricorre quest'anno il centenario della morte), un nome anche troppo trascurato delle patrie lettere. Il Pellico credette fermamente, sin dal suo primo ingresso nella lotta, che il rinnovamento letterario era legato indissolubilmente al rinnovamento civile: quel Pellico che era stato definito dallo Stendhal " un homme sans nulle fortune „, anima tenera e generosa, sarà additato dalla censura austriaca come uno scrittore fra i più pericolosi. La veduta ampia, di un totale rinnovamento delle coscienze, che supera gli stessi confini nazionali e porta la questione risorgimentale italiana sopra un piano di libertà europea, costituisce il più valido e duraturo contributo del *Conciliatore* alla conquista di una nuova posizione polemica finora sconosciuta in Italia, risultante dallo incontro delle più vive correnti del tempo. Questo filone di indagine critica, veramente illuminante, è il risultato dello studio del Branca intorno agli uomini e alle idee del *Conciliatore.*

La " conciliazione ", dunque, non fu tra classicismo e res novae, perché alle res novae tutti i conciliati avevano l'animo interamente rivolto, ma fu tra due gruppi affini dei quali il primo (Breme, Pellico, Borsieri) era più scapigliato e bersaglieresco, e il secondo (Berchet, Visconti, Torti, Grossi, Manzoni) era più filosofico e teorico. La gestazione fu lunga, il " foglio azzurro „ fu preceduto da altri fogli come il *Bersagliere,* lo *Spettatore,* il *Messaggero delle Alpi,* finchè il 31 maggio 1818 nasceva la " Società del giornale detto il *Conciliatore* „ le cui norme statutarie venivano stabilite in due sedute preliminari: " La Società si raduna ogni domenica. Il conte Porro è nominato presidente, e i signori cav. Breme e Silvio Pellico compilatori, e sottocompilatori i signori Berchet e Borsieri „. Prima della pubblicazione gli articoli dovevano essere letti in seduta collegiale e approvati. Il Foscolo invitato a collaborare, fu scettico sulle possibilità dell'impresa e scriveva dall'Inghilterra in termini piuttosto sconfortanti (" Come concilierete voi il *Conciliatore* e l'ingegno e l'animo vostro con la censura?... In Italia di che

si tratta? di lodare il sonetto proprio e degli amici? „). Forse il Foscolo era ormai troppo lontano, ma non a torto il Pellico lo considerò come un ispiratore del suo movimento, perché quello esilio alimentava l'ideale commercio tra i letterati e le letterature europee. Del resto il Foscolo, in Inghilterra, attuava per suo conto quegli stessi principii e scriveva: " mes lettres sur les modes étaient écrites à des Dandy; mes lettres sur le thèatre à la Comtesse d'Albany, amie d'Alfieri; et mes lettres sur la Bible à un Cardinal, *celles di letteratura italiana* (sic) *à des Dames anglaises; celles de littérature anglaise à des Italiens...* " (da una minuta per la lettera al Rogers, riprodotta dal Fubini nella introduzione alle *Prose varie d'arte* di U. Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1951, pag. LXXVI). L'ironia dell'espressione non intacca la serietà del concetto.

La censura si mise subito in allarme, ma l'abilità dei compilatori era tale da far passare spesso senza sospetto le idee liberali, donde il grave imbarazzo dei censori e una gara di astuzia tra compilatori e censori. Attacchi apparvero nell'ufficiosa *Gazzetta di Milano*, e un antidoto fu creato con l'*Attaccabrighe ossia classico-romanticomachia*: alla politica si intrecciava, poi, la vivacità dell'ambiente letterario milanese. Dopo le prime schermaglie il Monti, che in un primo momento aveva aderito con molta cautela all'impresa, si ritirò dalla società, sicché il conte Strassoldo, presidente dell'I. R. Governo lombardo-veneto, poteva scrivere in un rapporto: " Il poeta Monti, di cui era stata richiesta l'adesione e che al foglio avrebbe potuto procacciare un certo prestigio, ritenne non dignitoso per lui far parte come letterato di una tal compagnia „. Il voltafaccia del Monti era una conferma delle parole scritte dal Foscolo al Pellico: " Oh guardatevi tutti, guardatevi da Monti!... e' v'arderà tutti delle sue sciagurate passioni, e avvilirà tutti quanti della sua propria viltà „.

La fine del *Conciliatore*, il quale non fu soppresso ma fu costretto a morire, è descritta con composta brevità in un *pamphlet* clandestino, forse del Di Breme, pubblicato anonimo a Parigi col titolo *La censure autrichienne Factum sur le Conciliatore de Milan* (uno dei documenti rari che arricchisce lo studio del Branca): " Le *Conciliatore* a lutté quatorze mois contre tous les genres de vexations. Dans les jours plus heureux, les Italiens rendront justice au dévouement de ses auteurs, et reconnaitront dans ce recueil les membres épars de la seul Doctrine sociale qu'il est aujord'hui honorable de professer dans notre pays, et de la seule Doctrine littéraire en harmonie avec celle-là „. Lunedì 25 ottobre 1819, subito dopo la decisione della fine del " foglio azzurro „, il Pellico scriveva al fratello: " L'Italia non sarà forse immemore un giorno dei pochi suoi cittadini che tentarono di conservare viva per 13 mesi la scintilla del patriottismo e della verità „. Quel " certo Pellico, precettore dei figli del conte Porro „ (così era stato definito in un rapporto della polizia), era diventato ormai il più pericoloso dei *conciliatori*, uno scrittore " che tende a spargere i principij più sovvertitori d'ogni giusto e moderatamente liberale governo „ (così è motivata la ingiunzione, a lui fatta, di non più scrivere di politica). Al Pellico e a molti suoi amici s'erano aperte, in tal modo, le porte dello Spielberg.

Il primo foglio, stampato su carta azzurra, era uscito il 3 settembre 1818 e l'ultimo usciva il 17 ottobre 1819; furono in tutto 118 numeri. " Col raccomandare la lettura di poesie comunque straniere – era stato stampato a caratteri maiuscoli – non intendiamo di suggerire ai poeti d'Italia l'imitazio-

ne; vogliamo bensì ch'esse servano a dilatare i confini della loro critica „. Ne derivò che quegli eroi, i quali soffrirono vessazioni e carcere, furono accusati di scarso patriottismo o addirittura di tradimento della causa nazionale. Gli uomini del *Conciliatore,* invece, avevano compreso fin da quei lontani e oscuri anni della nostra redenzione, che non può esistere un nazionalismo cieco e chiuso in sé stesso; essi furono precursori di un pensiero politico che doveva attendere ancora un secolo per trovare ampi sviluppi teorici e che non ha trovato ancora pratica attuazione. La modernità dei *conciliatori* consiste proprio in ciò, che non rimasero schiavi della tradizione ma dalla tradizione presero lo slancio per proiettarsi nell'avvenire. Essi crearono una nuova poetica la quale, come afferma il Branca, " richiamandosi all'unità fondamentale delle attività dello spirito, nega che l'attività artistica possa alle sue origini prescindere da interessi morali e civili „, senza perciò volere subordinare l'arte alla morale (come intese il Borgese, al quale le preoccupazioni di scuola travíarono il giudizio critico).

La lezione dei *conciliatori,* è una lezione che gli italiani, forse, non hanno ancor bene appresa, e ad essa dovrebbero tornare come a fonte purissima di risorgimento e di rigenerazione. Il Romanticismo, inteso come " continua liberazione „, resta ancora un movimento artistico e spirituale in gran parte da studiare.

CARMELO MUSUMARRA

CORRADO DI BLASI, *Luigi Capuana,* Mineo, Edizione " Biblioteca Capuana „, 1954, pagg. 440.

L'autore di questo libro, da decenni, è andato raccogliendo tutti i cimeli possibili per la Biblioteca Capuana di Mineo, e studiando sotto ogni aspetto il suo grande concittadino. Ne è frutto complessivo questa biografia amplissima ed utilissima, tanto guardinga degli apprezzamenti personali quanto ricca di notizie e documenti. A parte i riferimenti al Capuana, non mancano in questo libro lettere inedite e informazioni di prima mano su Vigo, D'Annunzio, Pirandello, Rapisardi, Verga, Zola, D'Ambra, Deledda, Cesareo, e insomma su mezzo secolo di vita letteraria italiana. Peccato che manchi un indice dei nomi! L'esame delle opere è deliberatamente tralasciato: ma nessuno, che voglia tentarlo per l'avvenire, potrà trascurare la propedeutica del Di Blasi, che meglio d'ogni altro vi ha additato i riflessi di avvenimenti e sentimenti del Capuana, con mano costantemente modesta e sicura.

G. R.

GIUSEPPE VILLAROEL, *Gente di ieri e di oggi,* Bologna, Cappelli, 1954, pp. 200.

Sessantacinque anni; un'intensa vita culturale e mondana trascorsa fra Catania, Milano e Roma; la direzione di un giornale letterario; la collaborazione e la redazione a giornali come il *Popolo d'Italia, Secolo Sera, Corriere della Sera, Messaggero, Giornale d'Italia;* un'indole curiosa e cordiale; un'abitudine a lavorare fuori casa, magari in un caffè: ecco i principali numeri che qualificano Giuseppe Villaroel come autore d'una galleria di ritratti di contemporanei, trentuno dei quali raccolti in questo volume.

Più che ritratti, sono pose; pose che rendono un momento od un aspetto di un carattere; ma che non per questo rinunziano a scorci sull'intera personalità. Non si tratta di critica, eppure la critica non manca; non si tratta di autobiografia, eppure ogni profilo è rife-

rito a personali esperienze del Villaroel; non si tratta di sfoggio letterario, eppure l'equilibrio tra la fantasia e la riflessione è quasi sempre raggiunto. Il termine più proprio è dunque quello di *saggio*: il saggio, questa scoperta del nostro secolo, questo genere così difficile e affascinante, sarà forse lo sbocco imprevisto e lucidissimo anche per il Villaroel?

Egli ha scritto, si sa, romanzi e novelle e studi critici; ma, con maggior impegno che il resto, dieci volumi di poesia. E alla produzione poetica tiene di più. E nessuno nega la limpidezza e l'armonia dei suoi versi. Ma chissà. Petrarca si credeva autore dell'*Africa* e lo era, invece, del *Canzoniere*. Chissà che un giorno la poesia del Villaroel non sembri un po' come il suo vestito festivo, mentre questi ritratti rispecchiano una eleganza quotidiana, più omogenea e profonda?

Quardate questo spaccato di Catania principio di secolo: " Spadaccino, dongiovanni e moschettiere, Nino Martoglio,... ebbe fama torbida e movimentata a Catania, quando sopravvivevano ancora usanze e pregiudizi borbonici, e le signore uscivano in *cabriolet*, con gli ombrellini a merletti, e i cavalieri mustacciuti fulminavano logge e terrazze con gli occhi, e gli amanti si nutrivano di baci soffiati al vento sul palmo della mano. Allora, guardare dentro un cortile, fermarsi sotto un balcone, premere col braccio il braccio di una rosata fanciulla poteva costare la vita. Era il tempo in cui i padri, fratelli, mariti assumevano il compito protettivo dell'integrità, non solo fisica, sibbene morale e mentale della donna; era il tempo delle mutande a fil di caviglia e dei costumi da bagno con le calze e le scarpette „. Pagine deliziose del Patti o dell'Aniante vivono della e nella stessa atmosfera.

E benchè il Villaroel spazi più agevolmente nella penisola, anch'egli ha un debole per la sua città, tanto che un buon quinto del libro riguarda scrittori siciliani, evocati con mano quasi sempre felice. Ma un po' tutti gli altri sono ridotti allo stesso comune denominatore. Esempio splendente, *Attilio Momigliano.*

Eccone il tema, fin dall'inizio del saggio: " A Catania, con quel suo cappelluccio a padella, Attilio Momigliano usciva dall'Università carico di libri; e la moglie lo attendeva in piazza. Si accompagnavano a casa tutti i giorni; ella giovanile, vivace, di garbato taglio; egli leggermente inclinato, squallido il volto di spinosi mustacchi, il *pincenez* d'oro, folto di ciglia e grave „. Tutto il saggio non sarà che una modulazione di quella gravità del Momigliano nella vivacità dell'ambiente: la moglie scompare dopo le prime battute, ma l'allegretto ch'essa annunziava si riversa nella città, nella Birreria Svizzera, dove professori infervorati discutono accanto al glaciale piemontese. Qui eccelle la macchietta di Francesco Guglielmino, " sempre ricco d'intercalari, invettive, sacramenti; e il tutto condito di abbracci, strette e scosse „; mentre " il bastone a gancio gli saltava dalla spalla sul braccio, dal braccio sul collo; e il cappello, ora su ora giù, ora in una mano, ora nell'altra „; né in quel tramenio " si riusciva a capire come il professore avesse sempre la possibilità di grattarsi la lucida e calva calotta del cranio, strillando che, alla fine, egli non era altro che un povero *cappa* „.

Unica sfumatura dimenticata nel bellissimo saggio: il Momigliano, per salutare, si toglieva il cappello toccandone le falde posteriori, per non guastarne la facciata. Ma questo potrebbe essere il preludio per un altro saggio sul Momigliano ebreo. Altri profili minori del bellissimo scritto: il professor Cassarà " tondo di gote, di naso e di pupille „, il matematico Vincenzo Ama-

to, il compianto Nunzio Vaccalluzzo.

Nello schizzare corpi e volti, il Villaroel fa, non raramente, allusioni animalesche, così rapide e sapide, da congiungere mirabilmente il pittoresco alla psicologia: Alvaro " certe volte ride soltanto con la metà del labbro superiore, come i cani alla catena „; Aniante giovinetto adula e sberteggia con un cappelluccio a padella sul suo testone dalla piccola fronte, mentre " gli occhi incavati e tondi di notturno uccello „ gli luccicano arguti e sinistri; Brancati annusa " l'umanità che gli serve „ con quel suo " naso aguzzo di furetto „; Bontempelli è infilzato mentre ascolta la Sarfatti, " piccolo, magro, le narici divaricate, a mo' di froge, gli occhi di topo, la chioma ondeggiante sulla fronte breve „...

Fra tanta gloria e tanta vanità, il soffio del tempo e della morte. Giuseppe Villaroel conosce bene come " cadono i soli, tornano i mattini. E i nati e i morti e questa vita illusa Passano come l'ombre sullo schermo „. Ma in questo libro, senza quella sfumatura sforzata ed eloquente insieme dei suoi tre versi citati, il brivido della fugacità d'ogni cosa si sostanzia di fatti, di caratteri, magari di macchiette od aneddoti; ed ha un sapore ben più vissuto e suggestivo che in parecchie liriche del nostro. L'ultima parola di Panzini è un consiglio da ispettore: assente si abbrevia con due *esse*. Lipparini, entrato nella bussola a vetri girevole di un albergo di Montecatini, " parve inghiottito da un misterioso vento „.

Chiuse come queste non sono trovate più o meno eleganti a fine d'articolo, non sono sfumature critiche tanto intelligenti quanto dissimulate: sono arte, sono l'ultimo e più saporoso frutto di mezzo secolo di esercizio letterario, fatto di cultura e di poesia, ed ora, finalmente, filtrato in una prosa ch'è sintesi e specchio dell'una e dell'altra.

GINO RAYA

Prof. QUINTINO CATAUDELLA, *Direttore responsabile.*

Iscrizione al n. 25 del Registro Periodici presso il Tribunale di Catania.

Finito di stampare il 25 ottobre 1954 nello Stab. Tip. " LA CARTOTECNICA „ Catania - Via Francesco Crispi, 116 - Telef. 13-310 - *Composizione a mano.*

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

PUBBLICAZIONI

1) STEFANO BOTTARI: L'architettura della Contea (esaurito)
2) CARMELO MUSUMARRA: La prima raccolta di canti popolari siciliani L. 1200
3) BRUNO PANVINI: Giraldo di Borneih „ 1200
4) STEFANO BOTTARI: Il Maestro di S. Martino (esaurito)
5) GINA FASOLI: Cronache Medievali di Sicilia „ 1000
6) GIUSEPPE AGNELLO: Gli studi di archeologia cristiana in Sicilia . „ 800
7) LUCE BELFIORE: La Basilica di Murgo „ 1000
8) GIORGIO PICCITTO: Per un moderno vocabolario siciliano . . „ 800
9) ALESSANDRO PELLEGRINI: Gottsched Bodmer Breitinger e la poetica dell'Aufklärung „ 1500
10) GIULIO NATALI: Gabriele D'Annunzio e gli scrittori italiani . . „ 800